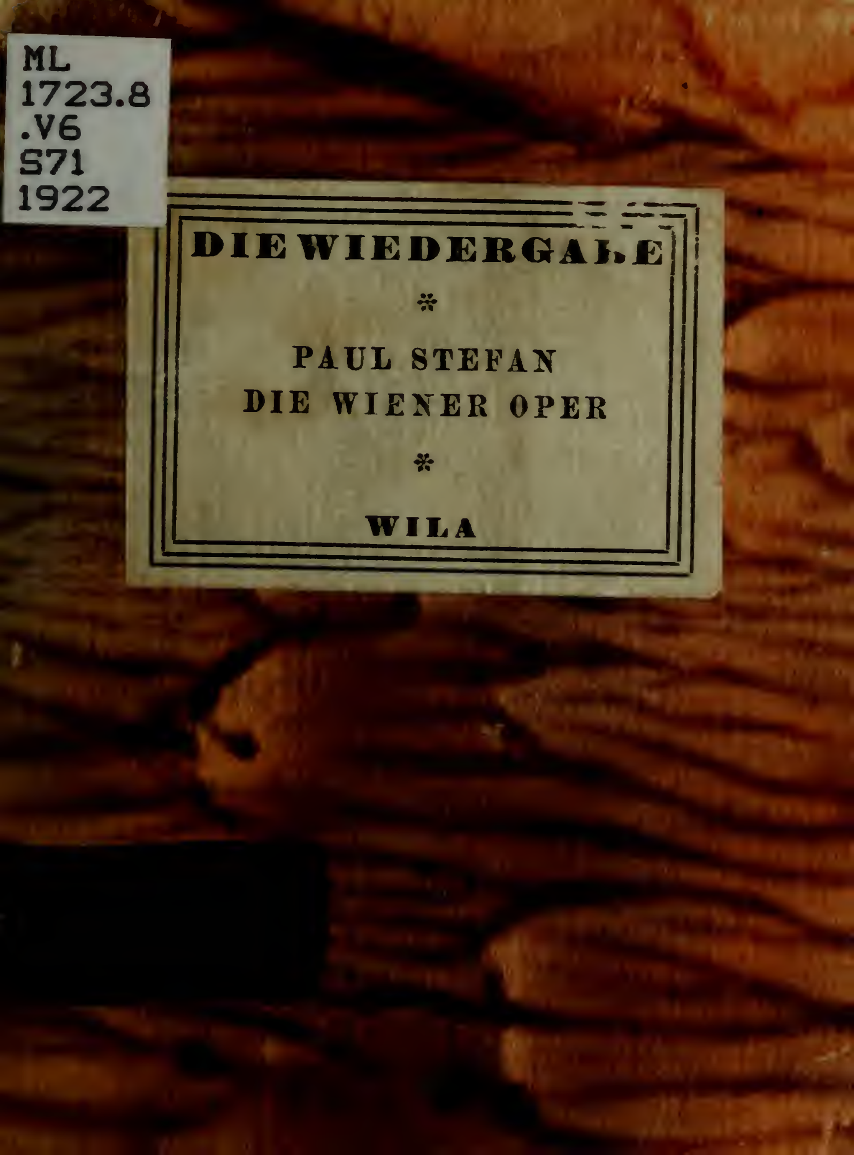
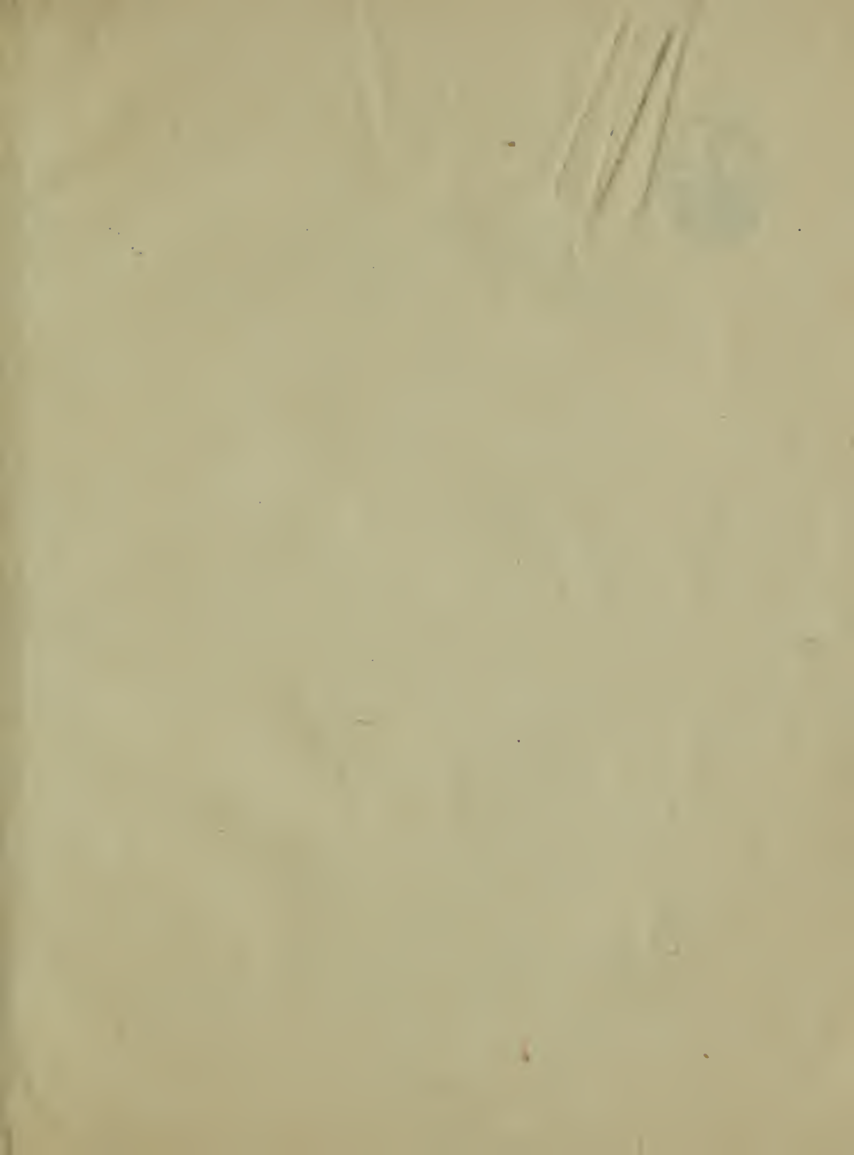
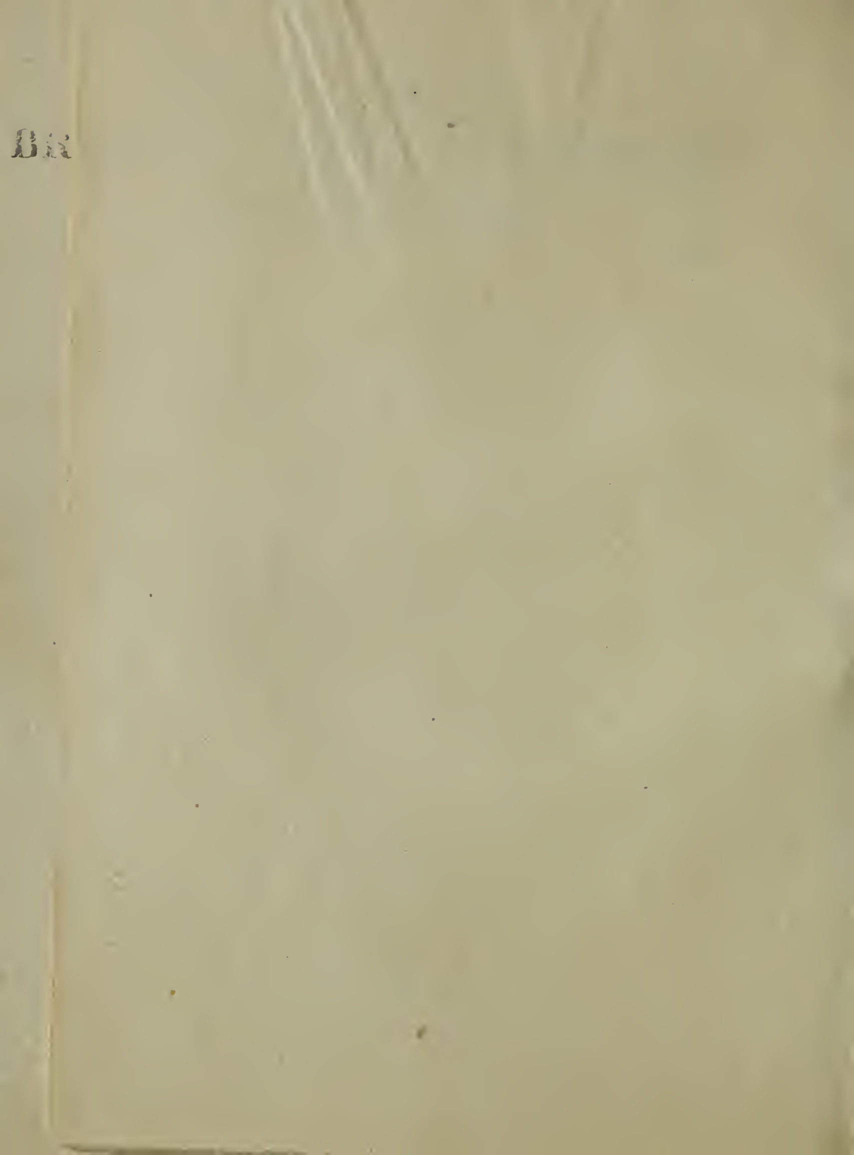


DIE WIEDERGABE
PAUL STEFAN
DIE WIENER OPER
WILA







DIE WIEDERGABE

WIENER GEGENWART UND IHR BESITZ
EINE SAMMLUNG KLEINER BÜCHER
HERAUSGEGEBEN VON PAUL STEFAN

2. REIHE BAND 3/4

PAUL STEFAN
DIE WIENER OPER

19 WILA 22
WIENER LITERARISCHE ANSTALT
WIEN Gesellschaft m. b. H. LEIPZIG

PAUL STEFAN

DIE WIENER OPER

19 WILA 22
WIENER LITERARISCHE ANSTALT
WIEN Gesellschaft m. b. H. LEIPZIG

Autorenhonorar der ersten Auflage an die „Österreichische Künstlerhilfe für die Hungernden in Rußland“

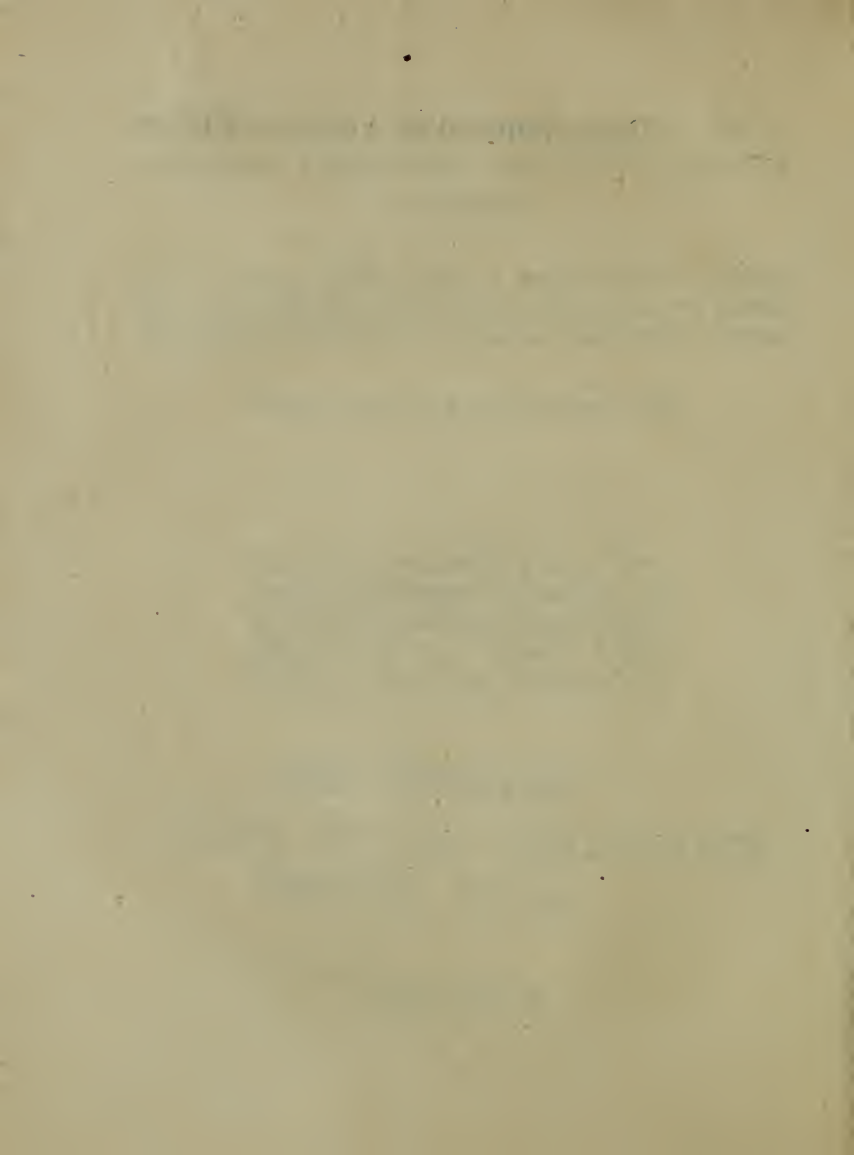
Ein Teil dieses Werkes gibt, in umgearbeiteter Fassung und mit Bewilligung des Verlages Ed. Strache, die Opern-Festschrift „Das neue Haus“ von demselben Verfasser wieder

Abgeschlossen im Sommer 1922

 / Druck: Brüder Hollinek, Wien, III., Steingasse 25

Verlags-Nr. 136

Dem Andenken meines Vaters



Vorläufer

Der Strom ist reißend, wild, noch heute vereinsamt, selten lieblich. Alte Grenze war die westöstliche Donau; aber es blieb selten dabei. Herüber, hinüber fluteten Kelten, römische Provinzialen, Germanen, Slawen. Lange begann hier Asien, endete die gesittete Welt. Und an der Stätte Wiens erstand ein Volk von Angepaßten, Wandelbaren, Volk von Spielern, die um ihr Spiel wußten. Hier vielleicht, auf dem Grund von Kulturen und Schicksalen, wurzelt der Sinn für das Welttheater und die Begabung dazu. Oder war es das Geheimnis der Landschaft, das singen und sagen lehrte? Genug, man lernte es da zu mancher Zeit. Doch in die neue Zeit der Geschichte leitete der wiedererstandene Geist des Altertums, Geist einer Allmenschlichkeit und eines Weltbürgerwesens, das im Römischen Reich deutscher Nation zu Hause war und schon flamisches, spanisches, italisches Land,

ja selbst die Fabelgebiete über See umspannte. Die Politik der Habsburger schien Zweck und war solchem Geist nur ein Mittel.

Die humanistischen Poeten der Wiener Universität dichten und agieren unter dem letzten Ritter ihre Tragödien mit Chören, die zur Oper hinüberführen. Wolfgang Schmaelzl, der Schulmeister des Benediktiner-Schottenklosters, ersinnt deutsche Einlagen zur lateinischen Poeterei. Den Jesuiten wird ihre sorgfältig gepflegte und in barocke Maße gesteigerte Tragödie wirksamstes Instrument der Gegenreformation. Welche Empfänglichkeit setzt ihr Spiel voraus, welch ein Publikum bildet es; wo ist bald noch die Grenze zwischen heiligem und profanem Stoff! Die gezimmerte Bühne im Freien, die sich bei schlechtem Wetter in die Kirche fügt, wird alsbald zum dauernden Bau nach der Anleitung der Vicentiner Pläne Palladios; es ist ein Theater, das den Ansprüchen höfischen Prunks wie den Wünschen und der Phantasie einer zirzensischen Menge genügen muß. Himmel und Hölle, Schlachten und Aufzüge, Maschinen und Prospekte lassen

ihrer nicht spotten; bald sanfte und bald lärmende Musik bändigt die Sinne. Späterhin hat die Natur eines Abraham a Santa Clara auch im Schauspiel gewirkt. Von ihr geht der nächste und kürzeste Weg zum Volk, der Weg des Lustigmachers und des Stegreifspielers. Incipit stultus. Hans Wurst tritt auf.

Der wienerische Hans Wurst ist nicht von Wien. Die sonderbare Stadt zieht aus den Provinzen und aus der großen deutschen Welt und noch weiterher Menschen, Wissende, Künstler an, braucht sie, mißbraucht sie, aber gibt sie nicht los; das bleibt so. Aber was der Steirer Stranitzky zu Wien aus seiner nachdenklichen Narrheit gestaltet, das wird, bei allem Zusammenhang mit den Bewegungen der Zeit, ortseigen wie die Jesuitenstücke. Wie dort fährt, und im Jahrhundert des Rokoko, das bedrückte Lebensverlangen eines Volkes, das keine Richter und keine Tragödie brauchen kann, in die steifen Zirkel der höfischen und mythologischen Erhabenheit. Alle die Staatsaktionen, jegliche Operei vergißt den Menschen, der aus Gemeinem nun einmal gemacht ist.

Hans Wurst gibt ihm sein Recht. In den unglaublichsten Trauerstücken spielt er, gemütlicher als Shakespeares Narren, aber nicht minder unermüdlich und bei fanatischer Deutlichkeit in allen Naturalien mit. Auf den emeritierten Landstreicher und nun tüchtig erwerbenden Kunstbürger, Zahnarzt und Theaterdirektor Stranitzky folgt Prehauser, ein Wiener aus dem Dreilauferhaus; der „Freiherr“ von Kurz tritt auf, ein seigneuraler Stegreifkomödiant, es bildet sich ein Ensemble mit den Typen der Commedia dell' arte, Zensur greift nach den kecken Leuten, aber sie werden mit allem fertig, was gegen sie aufgeboten wird, mit deutscher, französischer, spanischer und heimischer „Regelmäßigkeit“, selbst mit der gottschedisierenden Tugend und Macht des aufgeklärten Sonnenfels. Kein Hanswurststreit, kein klassisches Spiel und kein Triumph der Musik zerreißt das Band zum Wiener Singspiel, zu Raimund und zu Nestroy, zu allen Bemühungen um die Wiener komische Oper. Leporello, Figaro, Osmin sind im Einverständnis . . .

Aber zu seiner Zeit entscheidet der Glanz

des Kaiserhofs und seine südlich-welsche Färbung und Weite über die Wiener Oper.

Wie verhängnisvolle Gestirne die Herrscher des Hauses sonst leiten: der Musik, den verschwisterten Musen geben sie auf gutem Boden die beste Stätte. Maximilian gründet die Hofmusikkapelle. Heinrich Isaac, der Niederländer, von Lorenzos florentinischer Hofhaltung verschrieben, und sein Schüler Ludwig Senfl, der Schweizer, sind Hofkomponisten. Der erste Ferdinand führt seine Hofkapelle mit sich. Sinn für Pracht, für Feste und Aufzüge, in Wien seit jeher lebendig, breitet sich auch bei der Bürgerschaft nur weiter aus. Die Kapelle am Hof zieht fremde Künstler herbei, aus den Erblanden kommen Jacobus Gallus und Haßler. Dann, nach dem großen Krieg, öffnet sich in Wien die funkelnde Blüte der Oper.

Die Oper ist italienisch, aus der wirren Sehnsucht der Renaissance nach der antiken Tragödie erwachsen. Ein Florentiner, ein römischer, ein Venezianer Kreis fesseln mit ihrem gusto indicibile die Aufmerksamkeit der Höfe. Ferdi-

nand der Dritte, Gemahl der mantuanischen Eleonore, bringt die Oper und ihre Sprache an seinen Hof, Leopold und die Seinen sprechen und dichten italienisch, es gibt italienische Hofpoeten und Wien wird eine Stadt italienischer Literaten und Komponisten. Bauten werden ersonnen, weil die Häuser für das spanische Ballspiel der Komödie nicht mehr genügen. Häufig genug ist Wiener Musik zu den Ball- und Reitplätzen geflüchtet, wo sie oft besser klang als in Konzertgebäuden.

Reich ist die Entfaltung unter Leopold. Der Kaiser musiziert und komponiert, seine Familie, sein Hof sind dem südlichen Opernwesen ergeben. Feste glänzen: Kavaliere, Prinzen, selbst der Kaiser tanzt da mit. Den fruchtbaren Hofpoeten Amalteo, Sbarra, Minato und dem Dichter und Komponisten Draghi gesellten sich die Kapellmeister und Hofmusizisten Bertali, Sances und Ziani; Cesti, 1666 von Leopold gewonnen, überflügelt sie. Er ist der Komponist des berühmten Pomo d'Oro, der Festoper, deren Text zur Vermählung des Kaisers Sbarra verfaßt hat: drei Göttinnen streiten um den

goldenen Apfel der Schönsten; Jupiter spricht ihn der Kaiserin zu. Die Aufführung, in einem von Burnacini erbauten Dreirängetheater (an der Stelle unserer Hofbibliothek) wird mit ihren szenischen Wundern mehr noch eine Sensation als ein Ereignis. Fünftausend Zuschauer sollen Platz gefunden haben; neuere behaupten freilich, kaum ein Drittel. Ein ganzes Jahr wird das Spiel, dreimal die Woche, von ersten Künstlern wiederholt.

Derselben Feier gilt das „Roßballett", nach einem Streit der Elemente auf dem Burgplatz von Kavalieren zu Pferde geführt (der Kaiser selbst war darunter); bekannt übrigens, wie auch das Spiel vom goldenen Apfel, aus den selber fast mythologischen Bildern. Jedes Hoffest findet sein Opern- und Prunkgeleit. Man spielt in Laxenburg, in der alten und neuen Favorita, im Park von Schönbrunn, in der Bildergalerie der Stallburg, in den Gemächern der Kaiserin. Keine Pest, keine Türkenbelagerung dämpft die Leidenschaft; nur muß das hölzerne Opernhaus Burnacinis in der Kriegs- und Feuersgefahr von 1683 niedergelegt werden.

Man stellt es wieder her, baut ein paar Jahre später ein neues; es brennt alsbald ab. Der nächste Kaiser, Josef I., läßt durch seinen Theatralarchitekten Galli-Bibbiena ein großes Bühnenhaus errichten (an der Stelle der Redoutensäle), dessen Aufwand als Sehenswürdigkeit gepriesen wird. Es hat zwei Theaterräume: für die Festoper und für das Schauspiel. 1708 wird es eröffnet. Zugleich begründet, nächst dem Kärntner Tor, die Stadt ihr richtiges Theater.

Höfisches und nicht mehr höfisches Spiel

Es ist die freudigste Bauzeit des Barock. Paläste, Schlösser, Klöster, Kirchen geben der Stadt das Gepräge. Die Kaisermacht eines Josef und Karl leuchtet heller noch als je und Spiel und Prunk sind kostbarer und formenfroher, noch mehr südlich. Die Absicht freilich geht zur Einfachheit der alten Tragödie; französischer Klassizismus tritt hervor. Schon der Hofpoet Bernardoni strebt nach Reinigung; und der Venezianer Gelehrte Apostolo Zeno,

Freund des Kaisers Karl und des Prinzen Eugen, läßt sich den Corneille des lyrischen Theaters nennen. Er will zu Tränen rühren; seine Nachfolger wollen es noch mehr. Mit Zeno wirkt Pariati, aber sein gerühmter, noch von Heinse, ja von Voltaire gepriesener Nachfolger wird Metastasio, seit 1730 und von da durch ein halbes Jahrhundert in Wien, Librettist wider Willen, in seinen Wünschen Tragödiendichter. Komponisten der Hofoper sind die Italiener Bononcini, Ziani, Caldara, Maria Theresias Musiklehrer, Conti, der komische Opern schreibt, die Deutschen Reichard und Reutter und vor allem der Steirer Johann Josef Fux, der übrigens auf einen Text von Pariati Karl dem Sechsten (1723) die Krönungsoper für Prag anfertigt, jene Constanza e Fortezza, die etwa auf halbem Weg vom Pomo d'Oro zum Orpheus von Gluck steht. Der Stil aller dieser Opern hat sich selbst für den allgemeinen Geschmack, für die Mode geändert: der beliebte Text eines Draghi muß etwa von Caldara, fünfzig Jahre danach, neu komponiert werden . . .

Nach dem unerwarteten Tode Karls hört in

den Kriegs- und Geldbedrängnissen seiner Tochter die Hofoper auf.

Das „Stadtkomedihaus“ nächst dem Kärntner Tor war gebaut worden, um die Nöte, Gefahren und Mängel der verschiedenen Ballhäuser endlich zu vermeiden. Das geräumige, dunkle, nicht eben schöne Haus, von dem Bolognesen Peduzzi errichtet, wird schon nach zwei Jahren italienischer Komödie dem Stranitzky übergeben und Wien hat sein deutsches Theater. 1728 übernehmen es von Stranitzkys Witwe der Sänger Borosini und der Tänzer Seilliers. Der Kaiser genehmigt den Vertrag, der der Hofkasse ein Drittel der Einnahmen sichert, und die beiden nennen sich k. k. Hofbefreyte Direktoren. Sie wollen die Oper einführen, aber der Kaiser erlaubt nur musikalische Zwischenspiele zur gesprochenen Komödie. So kommt die Oper auf Umwegen und die deutschen und auch italienische Komödien bleiben. Man bearbeitet alle möglichen Stoffe und Lustspiele. Zu einem Krummen Teufel, nach Le Sage, schreibt Josef Haydn die Musik.

Seilliers wird dann auch „Entrepreneur“ aller Hoffeste. Maria Theresia gibt ihm das alte Hofballhaus für seine Vorstellungen außer dem Kärntnertortheater, also besonders für die Oper, aber der Hof behält ein Verfügungsrecht. Helfer der eigentlichen Hof- und Adelsspiele in Liebhaberzirkeln sind Metastasio und, häufig ungenannt, der Meister, der eben alles kann: Gluck. Im Burgtheater ist der Hof, ist die Kaiserin viel unter den Zuschauern. Das große Opernhaus des ersten Josef, seit 1748 nur noch Redoutensaal, wird bald auch als solcher geschlossen. Dafür erbaut der Nachfolger des Seilliers an der Stelle des Hofballhauses im gleichen Jahr ein „wahrhaftiges Theatrum“: das k. k. privilegierte Theater nächst der Burg. Die Wiedererkannte Semiramis, Oper von Metastasio-Gluck, wird dort, dem Geburtstag der Kaiserin zu Ehren und zur Weihe des Hauses aufgeführt.

Ein Aufsichtsrecht des Hofes, eine k. k. Oberdirektion, von Kavalieren ausgeübt, greift alsbald nach dem Haus am Kärntner Tor. Ans Burgtheater bringt sie schon 1752, durchaus

nach dem Geschmack des Staatskanzlers Kaunitz, eine französische Schauspielgesellschaft. Mit ihr kommt die komische Oper der Franzosen. Gluck schreibt auch hier die Musik und so findet er über den Schauspieler und Literaten Favart nach Paris. Er nimmt den großen Wiener Triumph seines Orpheus mit, das Ereignis von 1762: das war das erste Jahr des klassischen Wiener Opernspiels. Denn in dem Orpheus ist noch mehr als elysische Musik allein. Ein vielgesuchter Stil ist gefunden. Fünf Jahre später folgt die edle Alceste, noch von einem Berlioz umschwärmt. Es sind italienische Texte des Freundes Calzabigi, in Paris späterhin dem Griechen-Ideal eines prophetisch wissenden Genius noch erhabener nahe gebracht. Erst das Alter führt Gluck wieder nach Wien; er stirbt im Jahre des Don Giovanni.

Die Wirren der Hoftheaterdirektionen sind zu übergehen, in denen dieser Gluck, Ritter Gluck, einmal fast sein ganzes Vermögen „zugebrockt" hatte. Es ist Abenteurern geglaubt worden, die hart in die Nähe Casanovas

führen, ein Bankhaus greift ein, im Theater darf Hazard gespielt werden und von einem österreichischen Kaffeemonopol als Subvention für die Unternehmer geht die Rede. Wegen zu großer Kosten wird nach zwanzig Jahren, 1772, die französische Komödie aufgelöst. Ihres Geistes Ausstrahlung, ihre Bedeutung für das Weltbürgertum wienerischer Kunstübung läßt sich nicht überschätzen. In die Haupt- und Weltstadt Wien soll Klopstock, soll Goldoni, soll Lessing kommen. 1776 proklamiert Josef II. das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater und bietet seinen Schauspielern eine Republik der Künstler „mit dem Kaiser an der Spitze"; er sendet Künstler auf Reisen und gewinnt die großen seiner Zeit. Eines Tages, wie immer in der Hast des Menschen, der weiß, daß ihm keine Frist gegönnt ist, befiehlt er auch das deutsche Singspiel. Die Bergknappen des Orchesterbratschisten Umlauf müssen sogleich gegeben werden. Es geschieht, und damit ist die Zeit des deutschen Singspiels am Burgtheater eröffnet, während alles „Fremde" ans Kärntnertortheater gehört

(das als deutsches Theater begonnen hatte). Gluck und Salieri komponieren solche Singspiele, aber auch Grétry und Paesiello werden mitaufgeführt. Gluck beherrscht die Burg zudem noch mit ernsten Opern. Und bald kommt Mozart.

Bis zu Beethovens Ausgang

Das Kärntnertortheater von 1708 war 1761 nach dem Don Juan-Ballett von Gluck niedergebrannt. 1763 ersteht das Gebäude nach Plänen des Schönbrunner Schloßarchitekten Pacassi wieder: das alte Haus, zu dem erst 1869 das heutige neue kommt.

Man gibt nächst dem Kärntnertor Schauspiel und Ballett (das französische Ballett ist freilich lang auch ein Stolz des Burgtheaters); dann, seit den achtziger Jahren, italienisches und deutsches Singspiel; erst seit 1810 nur noch Ballett und Oper. Fürs erste ist es uns Nebenschauplatz.

Denn Mozart steht im Vordergrund. Nicht seiner Zeit, die ihn doch wohl mit Salieri, Dittersdorf und selbst Geringeren zusammen

nennt; in Mozart feiert sie eigentlich nur seinen großen Weltruhm ... Josef II., diesem Genius ein Schätzer, nicht eben Gönner, befiehlt, die Entführung den deutschen Nationalopern des Burgtheaters anzureihen. Intrigen werden zunichte, der Erfolg ist, 1782, im Juli, stürmisch, „die Leute scheinen recht närrisch auf diese Oper“. Es geht gut, Mozart kann heiraten. Zur Hofanstellung langt es nicht.

Folgt der Schauspieldirektor, für Schönbrunn und das Kärntnertortheater. Kaum drei Monate später wird die Hochzeit des Figaro aufgeführt. Mozart ist, durchaus nicht gern, zur italienischen Oper übergegangen. Der Theaterdichter da Ponte wagt ihm den Griff nach dem verbotenen Lustspiel des Beaumarchais; der Kaiser, Musiker, hört ein paar Takte der Musik, erlaubt, befiehlt die Aufführung und das unfaßbare Meisterwerk nimmt seinen Lauf. Aber der Don Giovanni muß zwei Jahre danach und nach dem Ruhm der Prager Aufführung dem Burgtheater wiederum befohlen werden. Es wird nicht der Erfolg des Figaro; vielleicht schauert man zu sehr. Noch zwei Jahre darauf

Così fan tutte, vom Kaiser bestellt. Hier soll der Text schuld sein, dieser von Hoffmann als „ironisch“ so wohl verstandene Text .... Josef stirbt, die Festoper zur Krönung Leopolds schreibt Mozart — für Prag: La clemenza di Tito. Im gleichen Monat die Aufführung der Zauberflöte. Diesmal im alten Freihaustheater an der Wien; der Direktor und Librettist Schikaneder hat ihn angestiftet, hat, um mit seinem Zauberstück die Konkurrenz der Leopoldstädter Bühne zu schlagen, den Maurerbruder Mozart zu Hilfe gerufen. Der fliegt über die Niederungen des Zaubervolksstücks in seine Symbole und Ahnungen und ist, nur Wochen später, dieser Theaterwelt entschwunden.

Der „Nebenbuhler“ Salieri überlebt ihn lang und wird noch Schuberts Lehrer. An der Burg erlischt das deutsche Nationalsingspiel der Dittersdorf, Weigl, Schenk. Die Hoftheater — denn auch das Kärntnertorhaus zählt jetzt mit — werden verpachtet, eine Kavaliersgesellschaft verliert dabei viel Geld, nimmt übrigens das neue Theater an der Wien hinzu, weil es

die große Bühne hat und ernstlich zu fürchten wäre. An der Burg triumphiert Cimarosa mit seiner Heimlichen Ehe, als wäre Mozart nicht eben gestorben, und nächst dem Kärntnertor ist Cherubini entdeckt. Revolution, Krieg fast in der Vorstadt, Franzosenzeit, Erhebung, Sieg, der Kongreß: es sind allzu große Aufregungen, aber die Oper will sich kaum für paar Jahre bescheiden. Dazu ist Wien ein bewegtes Asyl romantischer Geister, der Schlegel, der Geschwister Brentano, unseres Eichendorff; sie suchen da „die Herzlichkeit besserer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutschen Geiste versagt ist". In diesem liebenswürdigen Wien leidet Beethoven . . .

Er leidet an der Kunst und an der Menschheit, minder an Wien. Viel zeitgenössische Schwachmut verkennt ihn hier, aber er gehört den Besten und selbst die Menge ahnt ihn. Die feierliche Messe, die Neunte Symphonie werden sogleich wenigstens als ein Außerordentliches erfaßt, ja der Geiger Boehm wagt die letzten Quartette bei Morgenkonzerten im

Prater zu spielen. Schwer freilich ist der Leidensweg des Fidelio, der 1805 an der Wien der Franzosenzeit abgetrotzt wird. 1814 kommt die Oper, zum drittenmal verändert, ans Kärntnertor, immer noch eine Verkündigung aus ewigen Sphären, in eine zufällige Kulissenwelt des Scheins gepreßt.

In dieser Zeit hört man die Leonore von Paer und das Theater nennt Beethovens Leonorenoper Fidelio, damit man sie nicht verwechsle . . . Ferner die Schweizer-Familie von Weigl, sehr viel Cherubini, etwas Gluck, Spontinis Vestalin und den Joseph von Méhul. Seit dem Kongreß und im Frieden beginnt die Operei desto taumeliger. In der Leopoldstadt gibt man Opern, das Josefstädtertheater, 1822 mit Beethovens Weihe des Hauses neuerlich eröffnet, führt selbst große Werke von Meyerbeer vor der Hofoper auf. Richard Wallaschek nennt uns 14 kleinere Theater und dazu kommt Schönbrunn, kommen die adeligen und bürgerlichen Liebhaber. Der Eroberer des Kärntnertortheaters, nein, ganz Wiens heißt Rossini; seit 1816 steigt er, von allen leichten Geistern

der Kongreßzeit und von der südlichen Luft der Stadt getragen, hoch über alle Gunst für Deutsche empor. Nur Weber behauptet sich, eine Partei stellt ihn gegen den Italiener, Castelli bekennt sich zu ihm, Grillparzer zu den Welschen; die Intrige des Publikums, von der Oper nicht zu trennen, greift ein: gegen die Semiramis von Rossini wird die Euryanthe ausgespielt, aber das Publikum hat, und wie sollte es nicht, für die unbekümmerte südliche Melodie entschieden. Und von einem italienischen Pächter der Oper, von Barbaja, war die Euryanthe bestellt . . .

Denn wenn die Kavaliere genug zugesetzt haben, verwaltet der Hof die Theater wieder selbst und dann werden sie wieder verpachtet. Barbaja hat als Cafetier in Neapel begonnen. In Wien übernimmt er von den großen Sängerinnen der Zeit die Sontag und die Unger, die ersten Solistinnen der Neunten Symphonie. Der Name der Wilhelmine Schroeder ist uns irgendwie noch mehr als Name und der Ruhm eines Lablache mehr als Ruhm. Die Erinnerung der Großväter beginnt . . .

Opernvormärz: eine glänzende, selber durch und durch opernhafte Zeit der Oper. An der Schwelle, wie aus anderen Tagen, der Faust von Spohr. Dann, 1830, plötzlich die Sensationen des Rossinischen Tell und der Stummen; Bellini; Zampa, immer wieder Zampa und Straußische Potpourris daraus: das ist die Musik, die Wagner in Wien hört. Beethoven war schon lange tot. Fünf Jahre.

1833: Donizetti und die Norma streiten mit Meyerbeer. Halevy tritt auf; das Josefstädter Theater nimmt die Jüdin wie den Robert (und das Nachtlager) der Hofoper voraus. Es sind die ausgehenden dreißiger Jahre der Lucia und des Postillons. Schumann kommt nach Wien, schwärmt von der Stadt, der Landschaft, von Schubert, klagt über Cliquen und mangelndes Zusammenwirken, Loewe beschreibt das Wien der verstorbenen Meister und das himmlisch-genießerische Leben der Lebendigen in der Schwind- und Waldmüller-Zeit. 39 die Hugenotten im Operntheater, abermals nach der Josefstadt, von der Zensur als „Ghibellinen

in Pisa“ frisiert, bei einem Andrang, daß die Leute mit Leitern auf ihre Sitze hinabsteigen müssen. Donizetti darf sich nach der Lucrezia, nach der Linda, nach dem Don Pasquale als erster seit Mozart Hof- und Kammerkompositeur nennen. 42 Zar und Zimmermann, das Jahr darauf der erste Verdi, Nabucco, rasch von Ernani gefolgt. Die Kritik ist darauf nicht gut zu sprechen, übrigens auch auf Lortzing nicht, dessen Waffenschmied und Undine, von ihm selbst geleitet, an der Wien keinen besonderen Erfolg haben. Um so mehr ist der Stradella populär, den Ander singt, und die Haymonskinder des Engländers Balfe, dessen Melodien die Leiermänner noch vor der Hofopernaufführung spielen: jetzt ist es das Theater an der Wien, das Premieren vorwegnimmt. Es gibt Romeo und Julia von Berlioz als Oper, läßt die Lind gastieren und sie und Meyerbeer werden bei der Vielka über jedes erdenkbare Maß gefeiert. Hans Heiling hat die Kritik für sich, Martha das Publikum. Ein vielgerühmtes Ensemble ist erwachsen, aber ich kann nur die Wildauer nennen, die zugleich an Burg

und Oper auftritt, den poetischen Tenor Ander, den Bassisten Staudigl, einen vielfach gebildeten Künstler von stärkster Natur. Das Ballett hat seine große Zeit, die Tage der Fanny Elßler, der Taglioni. Von den Dirigenten ist Heinrich Proch beliebt, besonders beim Orchester, dem er nicht viel Proben zumutet; Otto Nicolai hat den Fanatismus der großen Sache; er begründet die Philharmonischen Konzerte (1842), übt seinen großen Einfluß, verläßt aber Wien. Alljährlich beginnt mit dem Ostermontag eine glänzende italienische Stagione; sie dauert drei Monate. Das Haus selbst ist nach Barbaja, nach einigen Zwischengestaltungen an Duport verpachtet, dann an die Pächter der Scala, Balochino und Merelli.

Es war ein anbefohlener Werktagsrausch des Leichten, Seichten, äußerlich Vollendeten in allem, was diese Zeit erleben durfte. Von den Dichtern wurde nur Stifter aus seiner Natur damit fertig, Grillparzer fiel in Verbitterung, Lenau in Verzweiflung. Die Arbeit des deutschen Geistes wurde von Wien ferngehalten und so wußte man auch von den Taten und Versuchen

der deutschen Musik seit Mendelssohn über Schumann zu Wagner nur wenig. Die Revolution fuhr dazwischen, aber sie tötete auch das alte Österreich, und Alt-Wien zerfiel.

Bis zum Ausklang des alten Hauses

Den März von 1848 spürt alsbald die Oper. Wie sonst, soll die Osterstagione beginnen, aber die deutsche Leidenschaft und viel mehr noch das Ressentiment gegen die leere Musik der Hohen und Reichen weiß das zu verhindern. Der „welsche Tand" wird abgesagt, statt seiner klingt das Fuchsenlied. Oben ist man peinlich berührt, entläßt die Pächter, kündigt die Subvention (Staats- und nicht Hofsubvention, zuletzt 70.000 Gulden) und das Haus darf nur noch „Priv. Operntheater" heißen. Ein Komitee der erwerbslosen Mitglieder, Staudigl, die Hasselt-Barth und andere gewinnen den Regierungsrat v. Holbein, Laubes Mitdirektor, als Verwalter, Franz Joseph gewährt abermals den Hoftitel für das Theater, und sein Minister Stadion gibt 60.000 Gulden Jahresunterstützung. Holbein ist Bürokrat und Kaufmann, aber ein

nobler und sozial gerichteter Leiter; sein Chef wird, als Oberstkämmerer, der energische Kunstfreund Graf Lanckoronski. Man spielt, zum erstenmal zensurfrei und also überhaupt erst kenntlich, Tell und die Hugenotten. Templer und Jüdin, der schwarze Domino, die Zigeunerin von Balfe verblassen neben dem rasenden Erfolg des Propheten (mit Ander) 1850; Polizei muß durch Wochen den Andrang zügeln. Zwei Jahre später die Lustigen Weiber, wie fast alle nichtmeyerbeerischen Erfolge ohne den Segen der Kritik. Dem Nordstern bleibt er nicht aus; aber das ist schon 1855. Mittlerweile ist Julius Cornet, Sänger und Verfasser einer Reformschrift über die Oper in Deutschland, Direktor geworden (1853). Er inszeniert Spontini von neuem, bringt den zensurfreien Robert und läßt, wie schon sein Vorgänger, wieder die Stagione walten. Da leuchtet, immer noch unter dem unglaublichen Merelli, der aufsteigende Genius des großen Verdi: Rigoletto, Trovatore, Traviata, diese letzte von der Kritik mit der Sittenpolizei bedroht und übrigens gerade auf

zwei Pflichtaufführungen geschätzt. Das Gestirn des deutschen Himmels, Richard Wagner, ist auch in Wien nicht mehr zu verhängen. Sein Besuch im Jahr 1848, sein Gruß an die Revolution, seine Pläne zur Sozialisierung der Wiener Theater haben ihm nicht geschadet. Zwar an der Hofoper darf der sittenlose Tannhäuser nicht gegeben werden; aber der Theaterdirektor Hoffmann führt ihn im August 1857 auf seiner hölzernen Sommerbühne, dem Thalia-Theater in Neulerchenfeld, sehr anständig auf, im Winter dann an der Josefstadt. Die Sensation findet ihre geniale Parodie durch Nestroy. Daraufhin gestattet man hochortigerseits der Hofoper — den Lohengrin. Er wird 1858, schon unter der Direktion des Kapellmeisters Eckert gegeben, von Esser geleitet, mit der berühmten Besetzung: Ander — Lohengrin, Dustmann — Elsa, Beck — Telramund. Der Hoftheater-Tannhäuser folgt erst, seit die Zensur vom Schreck der italienischen Niederlage, 1859, gelähmt ist; aber dieser Tannhäuser darf noch immer das Wort „Rom" nicht sprechen. 1860, siebzehn Jahre nach der ersten

Aufführung, hört Wien den Holländer und weiß nun, sofern es der Kritik glaubt, ganz genau, daß Wagner einen neuen Stil erfand, weil er im alten nicht komponieren konnte. Das Jahr darauf kommt er selbst aus seinem Exil, ist tief bewegt von seinem Lohengrin, den er noch niemals hören konnte, und gedenkt mit dem Paar Dustmann-Ander den Tristan zu fördern; nach Jahr und Tag und mehr als 70 Proben zeigt sich, daß es nicht gehen will oder soll. In Penzing Arbeit an den Meistersingern, Cornelius und Tausig kopieren, selbst Brahms leiht Hilfe; Konzerte Wagners, Geldspende der Kaiserin, trotzdem Schuldenflucht, und als Denkmal der Wiener Jahre die Schrift über das Hofoperntheater, 1863, in einer Zeit der tiefsten Depression des Hauses verfaßt. Verbeugung vor Raimund und Strauß, vor dem Wiener Ballett, vor dem Wiener Geschmack selbst noch an der Stagione; aber auch das deutsche musikalische Drama soll würdig gepflegt werden, und das ist nur bei wöchentlich halb soviel Vorstellungen, bei Aufteilung der Kompetenzen, Fürsorge für Gesangskultur

und für Nachwuchs möglich. Alles dies im Geist der hohen Überlieferung — für die Zukunft Gustav Mahlers ersonnen.

Gegenwart dieser utopischen Mahnung aber ist die unglückselige Zeit des Matteo Salvi, der sich als Unternehmer eines italienischen Gastspiels an der Wien dem Hof bemerkbar gemacht hat und so, nach drei Jahren des allzu leicht bestimmbaren Eckert und nach dem kurzen Intermezzo eines von Esser geleiteten Kollegiums, in der Verlegenheit der mißglückten neuen Pachtausschreibung von 1860 Direktor wird. Es geschieht unter allerhand Sicherungen, er wird von einem Beirat der Kapellmeister Esser und Dessoff und der Musikkenner Sonnleithner und Hanslick umgeben, bleibt aber unberatbar und — man läßt ihn sechs Jahre wirtschaften. Gegen seinen Willen wird der Faust von Gounod aufgeführt (1862); es folgt, auffallend spät (1866), die schon posthume Afrikanerin mit der Bettelheim als Selika. Inzwischen ist der Grundstein des neuen Hauses gelegt (1863) und der Vertrag mit Salvi hat von vornherein bestimmt, daß er

längstens bis zur Eröffnung zu bleiben habe. Aber auch das ist nicht möglich: er muß 1867 weg, weil sonst noch alles zerfiele. Franz Dingelstedt ist gewonnen. Weltmännisch, gebildet und von Esser gut beraten, voller Tatkraft und Fleiß, hat er alles ideelle und Sachgut des Theaters neu zu bestellen. Er gibt, mit Esser, die aulische Iphigenie in Wagners Bearbeitung, man merkt den anderen Geist, wieder Geist überhaupt. Gounod führt seine Oper Romeo und Julia zu einem rechten Erfolg, die Ehnn ist Julia, Gustav Walter Romeo, und ein zweiter französischer Erfolg derselben Wiener Sänger wird Mignon von Ambroise Thomas.

Aber ein wenig Ungeduld spielt in alledem und sehr viel Übergang. Jedes Ereignis kommt in das Zeichen des neuen Hauses.

Das neue Haus

Das Jahrhundert der erwachenden Masse forderte für ein neues Wien eine neue Oper. Kaum minder ehrwürdig, aber auch kaum besser zulänglich als das alte Burgtheater war das Opernhaus von Pacassi, dem zuletzt noch

ein Vorbau etliche Bequemlichkeiten zu bieten versucht hatte. Die große Oper brauchte eine andere Bühne, die größere Stadt einen Opernpalast. Schon Merelli hatte so spekuliert und er hatte ein Theater auf dem Ballplatz bauen wollen, ein italienisches Logenhaus in der Art von S. Carlo, Scala und Fenice. Als 1857 die Zeit der Wälle und Basteien ablief, war der Raum für Bauten und Straßen frei. 1861 wurden auf Grund einer Konkurrenz die Pläne von Siccardsburg und van der Nüll zur Ausführung bestimmt, noch im gleichen Jahr ging man ans Werk, 1863 war der Grundstein gelegt, 1869 die Arbeit außen und innen vollendet. Beide Architekten lebten nicht mehr. Sie hatten seit jeher in engster Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft gewirkt, hatten das Carl-Theater, den Palast Larisch, das Sophienbad errichtet, an der Konkurrenz für das Arsenal und für die Ringstraße entscheidend teilgenommen, an der revolutionären Ausgestaltung der Altlerchenfelder Kirche mitgeschaffen. Trotz soviel Kunst und Erfolg erfaßte sie diesmal, beim Bau der Hofoper, der Neid der Berufsgenossen

und der Unverstand der Menge. Die Fundamente mußten in den Stadtgraben, 120 Meter tief, versenkt werden; es hieß alsbald, das ganze Haus sei „versenkt". Dann ist behauptet worden, daß man in diesem Wunder der Akustik nichts höre. Aber die beiden konnten solche Rede selbst schon nicht mehr hören. Van der Nüll, der Innenarchitekt der gemeinsamen Bauten, natürlicher Sohn eines hohen Offiziers, ein schwermütiger Mensch, hatte sich im April 1866, von allen Widerständen gebrochen, aus dem Leben gebracht; Siccardsburg, der Konstrukteur, sonst heiter und gesellig, konnte den Tod des Freundes nicht lange tragen und starb nur zwei Monate später. Die Verfolgung dauerte noch über dieses Leben hinaus. Auch im Verfemen seiner Besten hat — leider — Wien seit langem Instinkt bewiesen.

Die beiden waren schenkende Meister, aber sie vermehrten ihre Gabe, indem sie den Ausgang eines schönen Zeitalters an der Schwelle eines nur noch reichen zu fassen wußten. Ihre Freunde und Mitstrebenden waren die Schwind, Rahl, Hähnel, Gasser, Laufberger, Engerth.

Sie schufen den wesenszugehörigen Schmuck des Hauses: Schwind die Fresken der Loggia (aus dem Kreis der Zauberflöte) und die Wandgemälde des Treppenaufbaus, Rahl, der Pathetiker, ein Umstürzler in seiner Zeit, das Deckenbild des Zuschauerraums und den Vorhang der tragischen Oper, Laufberger den der heiteren, Engerth die Fresken der Kaiserstiege, Hähnel die Statuen der Loggia, Gasser die Brunnengestalten zu beiden Seiten des Hauses. Der Bau ist oft beschrieben, auf eine Wiederholung, auf Details kommt es nicht an. Sein Ganzes ist Harmonie, er ist selbst Musik. Daß er keinen Stil kopiert, vielmehr aus Motiven besonders der Frührenaissance gleichsam improvisiert, scheint doch nicht Fehler, sondern Vorzug zu bleiben. Alle Maße sind rein und klar, das Haus gehört einem jeden, der es betritt, man hört überall fast gleich gut, im letzten Parterre vielleicht am besten und nur auf wenigen Sitzen der dritten Galerie nicht sonderlich; man sieht selbst von Rangplätzen so deutliche Bilder, wie sie das Rangtheater eben noch bietet. Die Bühne entfaltet Wunder

an Tiefe, aber sie braucht das nicht, wie sich späterhin gezeigt hat. In den Logen kann sich eine hellgeschmückte Menge schauen lassen und kann selber schauen, der Hof hat seine besonderen Aufgänge und Salons gehabt, im Stehparterre sah man die Friedensuniform der Offiziere, die erst im Krieg in die unauffällige Feldfärbung der Bluse übergehen durfte. Der Offizier war hier Gast des kaiserlichen Hausherrn und zahlte nur ein paar Kreuzer, weniger als für seine Garderobe. Oben auf der vierten Galerie war eine Welt für sich. Hier war die Begeisterung der Studenten und Lernenden und der Theatereifer bescheidener Schwärmer verborgen; hier war jeder Sänger, aber auch jeder in diesem Publikum bekannt. Die vierte Galerie, selber nicht eben gesegnet, ließ ärmere Gefährten abendlicher Schwärmerei ausbilden und studieren, erschöpfte sich in Förderung und Beobachtung und sah sich, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt abwechselnd, im Parterre: arriviert. Und oben saßen und standen andere, lehnten an den Gittern und Treppen, versanken in Partituren und berauschten sich an Wagner.

Der gleiche wundersam abgetönte Raum umfing sie alle, ein Haus des frohen romantisch-romanischen Glanzes und der Freude, in eine sanft klingende und — man darf es heute wohl sagen — in eine österreichische Luft gestellt. Das ist unser Operntheater, unser „neues“ Haus; und es geziemt einem Gast aller seiner Plätze und Ränge, diesem freundlich liebvertrauten Wesen eines beglückenden Baues für soviel bergende Güte, für soviel Ebenmaß, Licht und Schatten seinen Dank zu sagen. Das ist weniger und es möchte mehr sein als nur Beschreibung und Aufzählung.

Wer sich aber zu dem Bild ein Gegenbild gewinnen will, der vergleiche mit unserem neuen Haus ein neueres, das Burgtheater. Gleiche Liebe zu Würde und Prunk hat da die Grenzen einer zurückhaltend edlen Überlieferung nicht mehr geachtet. Allzudeutlich jenem Ungeist der Epoche opfernd, der von neuen Reichen und ihrem schwankenden Gewinn bestimmt wird, verliert solche Leidenschaft für den Glanz um jeden Preis zuletzt den Sinn, dem sie dient: im Burgtheater hört

man oft das gesprochene Wort nicht; in der Oper dringt das leiseste Flüstern und erst recht der zarteste Ton überall hin.

Die Ära Dingelstedt

Das neue Opernhaus wird am 25. Mai 1869 eröffnet. Nach einer Festouvertüre des Kapellmeisters Proch spricht die Wolter einen Prolog des Direktors Dingelstedt. Man achtet nicht auf die Ouvertüre, nicht auf den Prolog; ja, man behauptet, nichts zu hören. Hat sich das Publikum noch nicht an den Raum gewöhnt? Hat der Raum erst später seine herrlichen Eigenschaften merken lassen? Die Klage will nicht still werden, die wienerischen Witze flattern auf, es ist ein „Königgrätz der Baukunst“ und die Prunkgesellschaft dieses ersten Abends spottet und medisiert. (Die Kaiserin fehlt.) Don Juan von Mozart. Beck ist der spanische Kavalier, die Dustmann Donna Anna, die Wilt Elvira, Walter Don Ottavio, Rokitansky der Leporello, die Tellheim Zerline, Mayerhofer Masetto; Schmid als Komtur steht nicht auf dem Zettel. Proch dirigiert ein ver-

stärktes Orchester, einen verstärkten Chor. Man hat bis zu 111 Musikern (Paris nur 85); der Chor ist auf 80 Mitsingende vermehrt, eine Zöglingsschule bildet und übt den Nachwuchs. Bei einer Wiederholung des Don Juan können als zweite Besetzung aufwarten: Bignio — Don Juan, Wilt — Donna Anna, Materna — Elvira, Ehnn — Zerline, Müller — Ottavio, Schmid — Leporello. Das Haus ist halb leer. Erst einige große Opern zeigen seinen bühnentechnischen Vorrang oder doch seine Gleichwertigkeit mit allem, was es damals gibt und besonders den Unterschied gegenüber dem kleinen Kärntnertortheater. Das Ballett Sardanapal gilt als Inszenierungswunder. Die Zauberflöte wird als solches, mit den neuen, heute noch gebrauchten Dekorationen von Josef Hoffmann ein Kassenstück und so ist schon im Herbst die Mutlosigkeit des Anfangs gewichen. Nach einem halben Jahr sind in das neue Haus herübergenommen, also erneuert: Don Juan, Romeo und Julia, die Stumme, Fidelio, Tell, Die Hugenotten, Zauberflöte, Troubadour, Fra Diavolo, Armida, Prophet und Martha; dazu

kommt außer Sardanapal das Ballett Flick und Flock. Reiche fleißige Arbeit des Direktor-Regisseurs, waltende Mühe der Kapellmeister; und ein schönes Ensemble, dessen Ruhm uns schon nahe klingt, wenn wir seinen Glanz auch noch nicht kosten konnten. Die Dustmann, die 1875 schied, wird als eine romantische Natur und Künstlerin geschildert, hinreißend in deutscher Operntragik, manchmal vielleicht sogar über die Grenzen des Gesanges und der artistischen Zurückhaltung hingerissen. Bertha Ehnn, die zehn Jahre länger blieb, war, poetisch verklärt, wie es die Zeit liebte, die Margarete, Julia, Mignon, Agathe, und bald auch das Evchen der Meistersinger. Beck, den man (sagt Hanslick) nach zwei Tönen aus einer Legion von Baritonisten herausgehört hätte, Bignio, der lyrische Bariton für Verdi, die Tenore Labatt und Georg Müller, Gustav Walter, der Meister- und Mustersänger, der zuerst Liederabende geben durfte, die Materna, spätere Wagnerberühmtheit, die Wilt, die so schön sang, daß man ihre Erscheinung übersah . . .

Das Jahr 1870 ergibt 15 neue Opern und 6 Ballette, dazu verschiedene Konzertaufführungen. Die Opern seien angeführt, um ein Bild des Spielplans zu versuchen: Freischütz, Lucia, Meistersinger, Norma, Faust, Afrikanerin, Maskenball, Josef und seine Brüder, Tannhäuser, Mignon, Robert der Teufel, Lohengrin, Figaro, Jüdin, Judith (von Doppler). Soviel Arbeit ist nur möglich, weil Dingelstedt die fleißigen und brauchbaren Dirigenten mitbekommt, die dafür nötig sind: Proch, der dann 1870 nach dreißig Jahren des Dienstes weggeht, und Dessoff (1860—1875). Auf Heinrich Esser, der seit dem 1. September 1869 als „musikalischer Beirat“ zu wirken hat, muß er bald verzichten; zu seinem Schmerz, denn er nennt ihn, den Helfer aller organisatorischen Vorarbeiten für das neue Haus, mit bestem Recht „sein musikalisches Gewissen“. Und das ist der ernste, fast nüchtern wirkende Esser, ein vielerfahrener Dirigent, seit er Ende der vierziger Jahre aus dem Rheinland nach Wien gekommen war, auch als Komponist sorgfältig und gepflegt, eine Autorität für das Handwerk der Musik,

des Theaters, der Konzerte. Die Hand Kriehubers hat einen Denkenden und Wissenden von geprägten Zügen festgehalten. Schon im Winter 1870 treibt ihn Krankheit nach Salzburg. Er ist 1872 gestorben.

Felix Otto Dessoff stammt aus Leipzig und wurde von Eckert aus Kassel geholt. Seit 1860 an der Oper, seit 1861 Dirigent der Philharmonischen Konzerte, ging er 1875, als Hans Richter nach Wien berufen wurde und er keine Anwartschaft auf die erste Stelle sah, nach Karlsruhe und dann nach Frankfurt, wo er bis zum Jahre 1892 gelebt hat. Aber recht eigentlich „musikalischer Beirat“ Dingelstedts und bald noch mehr wird eine der glänzendsten Erscheinungen jener entschwundenen Generation, der wienerische Magier des Männergesangvereines, wird Johann Herbeck.

Die Jahre Herbecks

Es gibt ein verschollenes, sehr merkwürdiges und besonders für Wiener lehrreiches Buch: Johann Herbeck, ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig. Dieses Buch spricht sehr viel

von dem Komponisten Herbeck, der hier außer Betracht zu bleiben hat; obwohl ihn einer oder der andere mit Mahler verglichen oder vielmehr Mahler durch Herbeck zu schlagen geglaubt hat. Aber auch wer sich sonst von der Torheit der Parallelen fernhält, kann einige fast geheimnisvolle Beziehungen zu Gustav Mahler nicht übersehen, muß eine Wiederkehr des Gleichen glauben. Nur verlaufen sich bei Herbeck viele Versuche in seiner Zeit und in seiner Umwelt.

Johann Herbeck, 1831 in Wien geboren, wird nach einer Kleinleutekindheit Sängerknabe in Heiligenkreuz, beginnt das Rechtsstudium, entsagt ihm bald und wird Chormeister an der Piaristenkirche. Seine Dirigentenleistung, die schöpferische Belebung einer fast noch neuen und doch schon wieder vergessenen Literatur, besonders der Messen und Chöre von Schubert, führt ihn dem jungen Männergesangverein zu, der eben begründete Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde vertraut sich ihm an. Immer wieder ist es Schubert, den er in jedem Sinn des Wortes findet,

besonders seit er auch die Orchesterkonzerte der Gesellschaft leiten kann. (Man verdankt Herbeck die Kenntnis der Symphonie in h-moll.) Schumanns Manfred, die Faust-Musik erscheint in den Programmen, ja sogar Liszt. Einige Jahre später ist Herbeck Kapellmeister der Hofkapelle; 1869 sieht er sich, schon gefeierter Dirigent — incomparable nennt ihn Berlioz nach einem Wiener Besuch —, „zur Teilnahme an der Leitung der musikalischen Angelegenheiten des k. k. Hofoperntheaters berufen"; er soll seine Tätigkeit besonders „dem Konzertwesen sowie der Sing- und Spieloper" zuwenden. Es ist ein erreichtes Ziel. Wien begrüßt ihn überschwenglich; Speidel mit lauter Hoffnungen, Hanslick allerdings mit zögernder Klage um den einzig gearteten Konzertdirigenten. Er übernimmt, im Herbst 1869 beginnend, besonders das Repertoire von Esser und leitet, nach zwölf Proben, die „stehende" Oper Mignon. Sofort spürt man den anderen Geist. Er schöpft das Melos aus der Musik, erlebt die Töne, läßt sich von ihrer Leidenschaft mitreißen und verliert doch die höchste

Klarheit nicht. In der Ouvertüre zu Figaro nimmt er ein atemloses Presto und befreit in der Ouvertüre zum Freischütz den so gern verhudelten langsamen Gesang. Eine große Aufgabe ist ihm gestellt. Die Meistersinger müssen zu Beginn des Jahres 1870 rasch einstudiert werden, um die noch geringe Opernfülle des neuen Hauses zu mehren; denn schon sind die Leute ins alte nicht mehr hineinzubringen. Es wird möglich. Am 27. Februar ist die Aufführung, ein vorbereiteter Skandal greift nach dem Ständchen Beckmessers ein, Beck als Sachs verliert die Fassung, aber Herbeck singt von seinem Pult aus weiter und Campe, der Merker, rettet mit. So wird dennoch ein großer Erfolg entschieden. Nur die Kritik protestiert und — Richard Wagner, der von Luzern aus, offensichtlich parteiisch unterrichtet, Änderungen der Besetzung verlangt. Herbeck beschwichtigt, Wagner lenkt ein, hält aber wieder und wieder die Münchner Leistung gegen die Wiener; er hat die Hofoper noch immer in wenig guter Erinnerung. Soviel ist sicher: die Wiener Meistersinger dauern dreieinhalb

Stunden und Beck, der die Kürzungen verlangt hat, erklärt nach elf Aufführungen, seiner Stimme zuliebe pausieren zu müssen.

Herbeck ernennt, ganz nach Wagners Angaben in der Schrift an das Hofoperntheater, einen chef du chant, den Hornisten Richard Lewy. Er legt die Leitung der Gesellschaftskonzerte zurück und wird, als Dingelstedt an das Burgtheater geht, Direktor der Hofoper (Dezember 1870). Er schafft die Claque ab. Es gelingt ihm, zweimal in fünf Jahren, eine Erhöhung der Orchesterbezüge zu erreichen. Trotzdem hat er im Orchester Feinde. Der Orchester- und der Chordirigent verleugnet sich nirgends; aber er sieht und ordnet klar auch das Szenische des Theaters. Ein verzehrender Fleiß erfaßt das Haus. Das Jahr 1871 bringt an Übertragungen: Postillon, Holländer, Rigoletto, Der schwarze Domino, Euryanthe, Favorita, Heiling, Lucrezia und Dinorah. Der Holländer wird als Wunder der Inszenierung Herbecks gepriesen, Euryanthe und Heiling bieten Raum für die Glorie des beflügelten Chores. Rienzi, im Mai 1871, neunundzwanzig

Jahre nach der Aufführung in Dresden, den Wienern endlich vermittelt, wird um seines Prunkes willen die höfische Festoper, wie später unter Mahler, Konzerte haben, schon seit der Spielzeit von 1869 auf 1870, den Manfred (mit Überleitungsversen von Kürnberger) und die Egmont-Musik ergeben. Fremde, die nach Wien kommen, sind voll von Bewunderung, die Einheimischen aber nörgeln und raunzen. Der Intendant Graf Wrbna, Halms Nachfolger, kümmert sich nur um die Kassenrapporte und, als Kavalier, noch um das Ballett. Darum ist im Spielplan, sehr wider Herbecks Willen, Meyerbeer vorn an und zunächst folgt Donizetti. An Entschiedenheit gegen den Intendanten läßt es Herbeck durchaus fehlen; und das wird schlecht vergolten.

Das Jahr 1872 bringt die Entführung, Così fan tutte, Abu Hassan von Weber, Feramors, eine Oper von Anton Rubinstein, der damals die Gesellschaftskonzerte leitet (dem Werk kann es aber nicht helfen) und den Lohengrin Niemanns. Außerhalb der Hofoper eine Stagione mit der Patti an der Wien; Triumphe Offen-

bachs in der Vorstadt. Der Rausch des Gründergoldes breitet sich aus. Wagner besucht die Wiener Getreuen, gibt drei Konzerte unter wildem Beifall, findet überall Teilnahme, läuft beim Rienzi aus der Vorstellung und versagt Herbeck, der in den Ferien nach Bayreuth kommt, die Walküre; die Aida hat der Direktor zuvor in Mailand erworben. Aber dieser Wagner hat Grund zur Vorsicht: Wien hat ihm den Holländer, den Tannhäuser und den Lohengrin zu lächerlichen Bedingungen ein für alle Male abgekauft und die Intendanz weigert sich, weitere Tantiemen zu bezahlen.

Im Frühling des Ausstellungsjahres 1873 singt Caroline Bettelheim, nur noch Gast, nicht mehr Mitglied der Hofoper, in einer Konzertaufführung des Operntheaters den Orpheus; Herbecks Leitung läßt die edle Weise des erhabenen Gluck in ihrer tragischen Größe und Wucht aufleuchten. Als Théâtre paré wird der Sommernachtstraum mit Musik aufgeführt. Herbeck übernimmt sich an Arbeit, erkrankt, wird im Auftrag des Kaisers besucht, dekoriert, geadelt. Als Ausstellungsoper gibt er im Juli

den Hamlet von Thomas mit einem Gast, Frau von Murska, als Ophelia. Ein anderer Gast des Theaters wird im Herbst die Patti, die als Lucia für den Pensionsfonds singt. Im Dezember wird Oberon aufgeführt, szenisch aufs Prächtigste und Kostspieligste neu gestaltet. Herbeck erreicht, noch in der guten Zeit des Jahres, eine Teuerungszulage für das Personal. Kaum ist sie bewilligt, verspürt das Theater die allgemeine ökonomische Krise und Schumanns Oper Genofeva, eine „Musteraufführung", hat nicht den großen Gelderfolg, den sich die Intendanz erhofft. Da gelingt dem Direktor eine Überraschung für das neue Jahr 1874. Es ist Aida, von Herbeck längst erworben und jetzt als Kassenstück forciert. Nach allen Vorbereitungen, die sechzigtausend Gulden gekostet haben, kommt es am 29. April zur Aufführung und zu einer Sensation dieser Pracht und — dieser Musik: Verdi hat die Wandlung vom Melodiker, vom Meister des Klanges zum dramatischen Ausdruck erreicht, man beschuldigt ihn folgerecht, daß er wagnerisiere, aber das Publikum ist hingerissen, geblendet: Aida

wird in den anderthalb Monaten bis zu den Ferien fünfzehnmal gegeben und die Vorstellungen sind ausverkauft. Dennoch gibt es unaufhörliche Zerwürfnisse mit dem Grafen Wrbna. Herbeck stellt dem Obersthofmeister Prinzen Hohenlohe die Wahl, und so geht Wrbna; sein Nachfolger allerdings wird, für Herbeck wenig günstig, ein Hofrat des Obersten Rechnungshofes. Der Konflikt ist nur aufgeschoben. Inzwischen tut Herbeck alles, um die Erträgnisse des Theaters zu heben. Er gewinnt die Lucca als Gast; er führt Schumanns Manfred diesmal szenisch auf, Lewinsky spricht den Manfred, aber alle anderen Sprechrollen sind von Opernsängern übernommen, die Ehnn gibt erschütternd die wortlose Astarte. (Noch vor wenigen Jahren hat sie die Erscheinung eines geheimnisvollen Schmerzes im Konzertsaal nachgestalten können.) Herbeck leitet den Abend auswendig, er beherrscht auch die Verse, zu denen sich die Musik so oft in melodramatischer Einheit gesellt. Noch zwei Entdeckungen gelingen dem unermüdlich forschenden und bemühten Direktor. Eine

Musikzeitung berichtet über die Aufführung der Widerspenstigen von Hermann Goetz in Mannheim. Er erwirbt die Oper, verwendet jeden Reiz an sie, den sein Theater damals hat (Bertha Ehnn als Käthchen), dirigiert selbst — er hat seit fast zwei Jahren keine Oper geleitet —, erreicht aber im Gegensatz zu Mannheim nur jene starke Wirkung auf Kenner, die dem Werk in Wien beschieden war, so oft es wieder aufgenommen wurde. Einen Monat später, im März 1875, wird die Königin von Saba gespielt: großer und breiter Erfolg des Komponisten wie der Aufführung, Bedenken der Kritik, die Wagner zu riechen glaubt. Es ist Herbecks letzte größere Arbeit; sie wird abermals ein Zugstück des Theaters. Aber inzwischen haben sich die Sorgen um den wachsenden Fehlbetrag der Oper nur noch vermehrt, die Intendanz schulmeistert, im Haus und außerhalb wird gegen Herbeck intrigiert, er geht. (April 1875.) Speidel gibt die größte Schuld dem bürokratischen Dreinreden der Intendanz, die keine Verfügung über den Spielplan, über Einnahmen und Ausgaben gestattet,

den Intrigen, der geringen Subvention, dem hohen Gagenetat und der verminderten Theaterlust des Publikums. Herbeck selbst sagt in einer Ansprache: „Ich scheide ungern, aber ich scheide mit reinem Gewissen und mit reinen Händen.“ Die Mitglieder der Oper danken ihm herzlich, das Orchester am meisten. Und eine merkwürdige Zeit des Hauses, die Zeit eines berückenden Dirigenten und zu jedem Flug des Gedankens und der Tat bereiten Direktors ist um.

Johann Herbeck lebt nur noch zwei Jahre länger. Er leitet abermals die Gesellschaftskonzerte, die ihm Brahms sofort übergibt. Sein Leichenbegängnis wird eine Feier rauschender Liebe und vielleicht auch ein wenig leiser Reue.

Franz Jauner

Die Hofoper sucht Geld, braucht Geld, aber andere lyrische Theater der nach 1873 gar bald wieder aufatmenden Hauptstadt sind darum nicht minder guten Mutes. Es ist die hohe Zeit der älteren Operette: am Carl-Theater Madame Angot, an der Wien die Fledermaus,

beide dem Jahre 1874 geschenkt; hier die Geistinger, dort das Dreiblatt Blasel-Knaack-Matras. Zudem eine „Komische Oper“, eröffnet unter Albin Swoboda, die mit der alten Liebe zu einem kleinen Haus für die Spieloper rechnet und mit Werken schöner Erinnerung die beginnende Operette schlagen will. Aber man hat sich verrechnet und übernommen. Das Theater sickert weiter, spielt seit 1878 wieder, als „Ringtheater“, pflegt das Volksstück, hält einen Kapellmeister Felix Mottl, und ist bestimmt, ein furchtbares Ende zu nehmen. Das Thaliatheater besteht nicht mehr (seit 1870), das Treumann-Theater am Franz Josefs-Kai ist 1863 nach drei Spieljahren abgebrannt, ein Strampfer-Theater im alten Musikvereinsgebäude lebt von 1871 bis 1875, Laubes Stadttheater spielt seit 1872 (durch zwölf Jahre) und das Kärntnertortheater ist am 17. April 1870 ganz ohne Abschied zu seinem Ende gekommen. Eine Vorstellung des Tell ist die letzte. Das Haus wird auf Abbruch verkauft, der Fundus dem Brünner Stadttheater überlassen. In einer schönen Mondnacht dringt der

Tenor Erl in die Ruine des sinkenden Gebäudes und singt für enthusiastische Freunde von der noch aufrechten Bühne herab . . . Die Poesie ist in das neue Haus hinübergerettet.

Nur ist freilich das nächste Jahrzehnt eine Zeit des „Betriebs“. Herbecks Nachfolger wird am 1. Mai 1875 Franz Jauner, zu Wien 1832 geboren, Schauspieler am Hofburgtheater, an reichsdeutschen Theatern, am Carl-Theater, seit 1872 bei großem Erträgnis Direktor dieser Bühne. Der Obersthofmeister hält ihn für den Retter aus der Geldnot und bietet ihm, den Wünschen des erfahrenen und selbstbewußten Mannes entsprechend, eine höhere Subvention (dreihunderttausend Gulden), Freiheit in allem, was Herbeck eingeengt und gefesselt hatte, die Erlaubnis, Hans Richter gleichsam als Vertrauensmann Wagners und der neuen Kunst zu gewinnen und das damals in der Hofoper unerhörte Gehalt von zwölftausend Gulden. Jauner gefällt sich ein wenig darin, alles besser oder doch anders zu machen als der Vorgänger. So wird das Orchester, wohl nach Bayreuther Muster, tiefer gelegt, so (ewige Wiederkunft!)

mit den Ouvertüren des Fidelio experimentiert, indem man die große Leonore aus dem Zwischenakt nun an den Anfang des Werkes setzt und die Ouvertüre in E-dur streicht, fast so wie es nach Mahlers Abgehen verfügt worden ist. Die Inszenierung verliert sich in Äußerlichkeiten von Glanz und Stadt- und Vorstadttheaterpracht: die Königin der Hugenotten kommt zu Pferd, in Carmen ist alles bis zum Zirkus lebendig und sehr „wirklich", wie von den einen gehöhnt, von anderen berichtet wird . . . Ist es uns nicht, als kennten wir den Text?

Aber Jauner gewinnt das Geld, das er gewinnen soll und er hat Glück und Geist genug, es auf seine Art, das ist als Theatermensch von Rang zu gewinnen. Sein erster Gast oder doch Schutzgeist wird Richard Wagner, den er bald vollkommen versöhnt. Wagner dirigiert im Musikvereinssaal im März und im Mai drei Werbekonzerte für Bayreuth und Hans Richter leitet in diesen Tagen zum erstenmal die Meistersinger, deren ersten und dritten Akt er ohne Kürzung vermitteln kann. Jauner erwirkt,

daß die Intendanz nun auch für Holländer, Tannhäuser und Lohengrin Tantiemen zu zahlen sich herbeiläßt, und zu den Wiener Verhandlungen im Herbst kommt Wagner abermals selbst. Man verspricht ihm auch Urlaub für die Bayreuther Festspielsänger aus Wien. Und so gewinnt er wenigstens ein äußerliches Verhältnis zur Hofoper; nur mit dem Betrieb kann er sich nie und nimmer befreunden. Der Juni sieht Verdi in Wien und er dirigiert seine Totenmesse für Manzoni viermal im Hoftheater; wegen seiner unkirchlichen Opernhaftigkeit vielfach gescholten, teilt er doch abermals den Rausch seiner gesegneten Melodie und seiner Musikermenschlichkeit allen Empfänglichen mit. Um diese Zeit leitet er auch eine italienische Aida. Im Oktober führt man Carmen auf. Es wird nur ein halber Erfolg beim Publikum und ein noch geringerer bei der Kritik. Speidel spricht von einer Operette mit Tanz, Hanslick von Halbkunst, nur der kluge Ambros sieht in seiner Wiener Zeitung klarer. Carmen ist die Ehnn, Escamillo Scaria, auch eine von den Sagen-

gestalten der Hofoper, an die sich Ältere noch wie an Jugendglück erinnern; später singt und spielt die Lucca ihre vielgerühmte Carmen. Mit dem November kommt wiederum Wagner. Seine Geldsache soll sich entscheiden und er wird auch Tannhäuser und Lohengrin von Grund auf neu studieren. Nach drei Wochen angestrengtester Proben, in denen Wagner selber alles „vormachen“ muß, wird der Tannhäuser möglich; und sofort beginnen die Proben zum Lohengrin. Wagner hat es eilig, sein Bayreuther Werk ruft und er hat die Hofoperngeschäftigkeit und das Wiener Vielerlei schon satt. Die Aufführung, am 15. Dezember, hat alle Züge von Wagner und trägt zudem das Zeichen seiner königlichen Gewissenhaftigkeit. Bei der Ankunft des Schwans muß jeder im Chor singen und nicht schreien, jeder lebendig teilnehmen und nicht mühsam den Takt zählen. Beim Zweikampf stellen sich die Ritter vor Lohengrin und Telramund, so daß man statt üblen Fechtens und Laufens nur die Helmspitzen der beiden sieht. Und so fort. Wagner rühmt dankbar den Chor und ver-

spricht, den Lohengrin zugunsten der vielgeplagten Chorsänger demnächst selbst zu dirigieren. Das Versprechen reut ihn, aber er kommt zum 2. März 1876 dennoch nach Wien, allerdings erst einen Tag vor diesem Abend, so daß er keine Probe mehr abhält. Eine festlich gesinnte Hörerschaft erfüllt das Haus; schon das überirdische Vorspiel unterwirft sie dem Genius, der sich auch nachschöpfend auf das Unnachahmlichste bewährt. Er muß zu den Leuten sprechen, muß an einem Mahl bei Jauner teilnehmen, aber im Geist ist er schon weiter und er weiß, daß diese Opernwelt nicht mehr für ihn besteht. Er wird nicht mehr in dieses begeisterte und halbbegeisterte Wien kommen . . .

Die gute Prosa dieses Jahres 1876 sind nach soviel Verzückungen zwei Opern, von denen Manches lebendig ist: die heroischen Folkunger von Kretschmer — ihren wirksamen Krönungsmarsch spielen noch die Konzertkapellen — und die Volksoper von Brüll „Das goldene Kreuz", in Lortzings und Konradin Kreutzers Art mit liebenswerter Bescheidenheit kompo-

niert. Die beiden Werke haben Erfolg und Erfolg begleitet auch eine italienische Stagione im März und April, die von Rossini über Donizetti und Verdi bis zu Meyerbeer und Gounod ausschreitet. Für das Jahr 1877 werden an Neuheiten die Walküre und — Samson und Dalila von Saint-Saëns, das Ballett Silvia von Délibes, eine Stagione mit der Patti und ein Gastspiel der Lucca den Abonnenten verheißen. Dazu findet sich die Kraft zu einem neuen Erfolg des jungen Ignaz Brüll: mit der Oper Der Landfriede (nach Bauernfelds Lustspiel).

Daß Jauner zögernd die Tetralogie versucht und nicht mit dem Rheingold, sondern, Wagners Bedenken überwindend, mit der noch am ehesten opernhaften Walküre beginnt, ist erklärlich. Die Widerstände, namentlich die zeitungspapierenen, sind nicht gering. Zugleich mit der Walküre wird der Tristan erworben, aber darum nicht etwa aufgeführt; da wirkt die Scheu der sechziger Jahre nach. Für die Walküre verpflichtet Wagner die Hofoper zu den Dekorationen von Josef Hoffmann und schreibt auch die Ausführung der Kostüme

und die Einrichtung der Theatermaschinen vor. Maler, Maschinist und Beleuchtungsinspektor bedanken sich denn auch für den großen Erfolg, aber es ist kein Zweifel, daß die Musik der Walküre in Wien gleich von Beginn an am reinsten und eindringlichsten für das ganze Drama des Ringes gesprochen hat. Besetzung: Labatt — Siegmund, Scaria — Wotan, Ehnn — Sieglinde, Materna — Brünhilde. Der Kaiser spricht seinem Hofoperndirektor die „Allerhöchste Zufriedenheit“ mit dieser Leistung aus; das Publikum äußert die seine in neunzehn Aufführungen des gleichen Jahres. Nach dem so guten Beginn wagt Jauner Anfang 1878 das Rheingold. Man macht zwischen dem zweiten und dritten Bild eine Pause. Siegfried folgt noch im November, ein Ereignis ohne die gewohnten Aufregungen für und wider, mit dem von Wagner besonders empfohlenen Sänger Jäger als Siegfried, mit Materna — Brünhilde, Beck — Alberich und Scaria — Wanderer. Die Götterdämmerung vollendet im Februar 1879 den Zyklus; nur eben, daß sie ohne Nornenszene, ohne die Szene der Wal-

traute und des Alberich gegeben wird. Die Nornenszene ist erst von Mahler aufgeführt worden . . . . Im Mai 1879 werden die vier Dramen zur Folge aneinander gefügt.

Die „Striche“ machen selbst Jaunern bang, wohl weil er wieder eine Verstimmung des mächtigen Mannes in Bayreuth fürchtet; aber Wagner findet in einem Antwortbrief die Striche für ein Repertoiretheater nur allzu begreiflich, und besonders für das Wiener, dessen Parkettbesucher — du liebe Zeit! — um halb elf nach der Oper gut essen wollen: selber habe er Kürzungen angegeben, Richter wisse sie, aber dafür müsse man es ihm, Wagner, zugute halten, wenn er gestrichene Aufführungen meide.

An neuen Werken hört man 1878 die Makkabäer von Rubinstein und Philemon und Baucis von Gounod; beides vergessene Opern. Rubinstein dirigiert selbst und wird gebührend gefeiert; aber es kommt zu keiner vierten Aufführung. Philemon hat nicht dieses quälende Versagen, aber wenn die Berichte ein Bild geben, die gleiche Belanglosigkeit. 1879 bringt

Erneuerungen der Traviata, des Don Pasquale, des Johann von Paris. Saint-Saëns gibt ein Konzert in der Oper und Brahms dirigiert da sein Deutsches Requiem. Die Silberhochzeit des Kaiserpaares wird durch ein Festspiel von Saar, drei Tage vor dem Makart-Festzug gefeiert. 1880, im letzten Jahre seiner Direktion, kann Jauner mit seinen besten Sängern einen Mozartzyklus bieten, den er dann wiederholt und mit einer Aufführung des Requiems abschließt. Trotz soviel Arbeit und soviel Glück scheidet Jauner, weil ein neuer Generalintendant, der Freiherr von Hofmann eingesetzt wird und der Direktor nach seinem Vertrag an den Obersthofmeister ohne Mittelsperson gewiesen zu sein vermeint; es ist im Sommer 1880. Nun führt sein Weg abwärts. Er wird 1881 Direktor des Ringtheaters, an dessen Schreckensende man ihm eine Schuld zumessen will. 1884 arbeitet er als Oberregisseur an der Wien, zieht 1893 als Schauspieler nach Hamburg und kommt 1895 ans Carl-Theater zurück. Er stirbt in einem anderen Wien, fünf Jahre darauf, stirbt von eigener Hand.

Die Ereignisse eben dieser Epoche mit dem Sinn des Historikers zu betrachten oder zu erfüllen, ist es noch zu früh. Denn wir haben die ihr unmittelbar folgende mit dem regsten Bewußtsein erlebt; mit einem so regen, daß die Jugenderinnerungen an die Zeit knapp vor Gustav Mahler verblassen mußten. Doch ist, so wurden wir belehrt, was damals blaß und matt war, in seinem Anfang farbig und blühend gewesen. Nur zu früh für uns, denen es nicht mehr Vergangenheit, aber noch nicht erlebte Gegenwart sein konnte. So spreche hier der Chronist; und er räumt gern Älteren den Platz, die sich an alles das und an manches dazu durchaus noch erinnern.

Der Generalintendant Baron Hofmann, der 1880 bis 1885 regiert, Vorgänger jenes Barons Bezecny, der auch Generalgouverneur der Bodenkreditanstalt wird und als solcher die schöne Verwechslung hinnehmen muß, daß ihm ein für die Bank empfohlener Jurist durch ein Versehen zum Theater gerät, woher denn die Burgtheaterlaufbahn des Dr. Max Burck-

hard ihren Anfang nimmt, dieser Baron Hofmann beruft den Wiesbadner Kapellmeister Wilhelm Jahn als Operndirektor. Jahn gehört zu der Generation von Dirigenten, die aus den Dreißigerjahren hervorging; er ist zu Hof in Mähren geboren und wird, als er fünfundvierzig Jahre alt an der Hofoper beginnen kann, beiläufig ein ruhiger, tüchtiger, ernster, feiner Musiker gewesen sein. Den Lehrer von Geduld und Güte rühmt man hoch, Lehrer auch im Szenischen, wie er denn, bei aller später erlangten Körperfülle, gerade für die berühmte Aufführung der Manon dem Paar Renard-Van Dyck alles selbst vorgespielt haben soll; was freilich erst sehr spät mitgeteilt wurde. Mit den zunehmenden Jahren, die ihn nicht gesunder werden lassen, mit dem zunehmenden Mißbrauch seiner natürlichen Freundlichkeit vergrößert sich seine Scheu vor den Mitgliedern; schließlich verkehrt er mit ihnen nur noch durch seinen Neffen und Chordirektor Wondra. Auch eine fast eigenwillige Scheu vor Helfern hält ihn gefangen und selbst vor Komponisten, auf die solche Helfer etwa aufmerksam machen.

So ist es schwer, ihn zu Smareglia und auch zu Smetana zu überreden; die gehören seinem Kapellmeister Hans Richter. Denn die Zeit dieses romanisierenden Direktors und Dirigenten Jahn, dem weichere Anmut besser gelingt als operndeutsche Kraft, ist recht eigentlich auch die Entfaltungszeit des begnadeten Menschen, als der sich Hans Richter von Jugend an weist. Ein Vierteljahrhundert darf Richter walten, getreuester Jünger Wagners, aber ebenso gewissenhaft gegen andere, seinem Meister fremde Opernwerke, von einer schier unerhörten Sicherheit des Ausdrucks und des Handwerks, ein wahrer Leiter ihm vertrauender Künstler und der gute Geist der besten Überlieferung. Die Meistersinger, das Werk, das er später noch so oft in Bayreuth dirigiert hat, es ist wohl seine schönste und wesenseigenste Gabe gewesen: was echt und deutsch, wüßt' keiner mehr, hätte es nicht in der Art von Meistern gelebt, wie er einer war. In den Philharmonischen Konzerten, die er lange leitet, ist er nicht minder der Lehrer einer wunderbar gezogenen großen Linie, Freund des Orchesters;

Freund des Publikums. Diesem kommt er wohl auch entgegen und wird immer mehr, was es ist, beharrend, behaglich, zuletzt behäbig. Noch sind die Kapellmeister Wilhelm Gericke da (von 1874 bis 1884), ein Schüler Dessoffs, der viel Neues aufarbeitet, Johann Nepomuk Fuchs, seit 1879 durch zwanzig Jahre tätig, eine Zeitlang Direktor des Konservatoriums, Josef Hellmesberger, der Sohn des „alten" Hellmesberger, des berühmten Geigers und Anekdotikers. Das Orchester hat, herangebildet in der unausgesetzten Schulung eines Esser, Dessoff, Herbeck und Richter, die Höhe erreicht, auf der es Mahler bewundert und über die er es noch hinausgehoben hat. Sein berückender Glanz geht von den Streichern aus; hier führt die Überlieferung auf Josef Böhm, den Schüler von Rode, und auf Schuppanzigh zurück, sie leitet zu Hellmesberger, Grün, Rosé. Bei den Bläsern gerät Holz und Blech zu schönster Vollkommenheit, die Pauke ist von jeher berühmt und das Orchester als Ganzes spürt jeden Meister, aber — es braucht ihn auch. Gern schwelgt es sonst in seiner himmlischen

Vollkommenheit, sorglos verschwendend, was doch immer beherrscht und gebändigt werden muß. Die äußere Geschichte der sechzehn Jahre Jahn, dieser langen und längsten Direktion, ist beinahe die ihrer Zeit (nur nicht die Geschichte der deutschen Oper von damals): Bemühung um Richard Wagner, dessen Gewalt am Ende anerkannt werden muß, Erneuerung der eigenen Vergangenheit, ein wenig Heimtsches und dann immer mehr Franzosen und Italiener; die musikdramatische Wagner-Nachfolge wird wenig sichtbar, und das doch wohl zum Glück.

Jahn beginnt im November 1880 mit der Medea von Cherubini, in der sich die Materna auszeichnen darf und dringt über einen weiteren Erfolg des Bildungsrespekts (Schauspieldirektor) zu seiner ersten Premiere vor, der Bianca von Brüll, die nach dem Zeugnis Hanslicks Opernmittelgut gibt, wie etwa Benedix und L'Arronge Lustspielmittelgut bewähren. Der rechte Erfolg kommt erst im neuen Jahr 1881, nach einer Aufführung von Mendelssohns Loreley, mit etlichen Spielopern. Oberon wird als Diri-

gentenleistung des Direktors gerühmt. Neu ist Jean de Nivelle von Délibes, eine opéra comique, die nicht mehr komische Oper sein will; besser trifft es schon, ein halbes Jahr später, desselben Komponisten „Der König hat's gesagt". Es ist übrigens die Zeit, in der man an der Hofoper gesprochene Dramen des Burgtheaters goutiert, zuerst, sofern eine Musik dazu gehörig ausgewiesen ist; Preciosa von Weber, Struensee von Meyerbeer, die Antigone des Sophokles mit den Chören von Mendelssohn. In den folgenden Jahren bis 1887 werden dann in der Hofoper, als in dem größeren Haus, hin und wieder auch andere Schauspiele aufgeführt, so besonders Dramen von Schiller und Shakespeare, aber auch Lustspiele und selbst Volksstücke; erst die Eröffnung des neuen Burgtheaters im Jahre 1888 bereitet dem Schauspiel an der Hofoper, dem Gegenbild des früheren Opernspiels am Burgtheater, sein natürliches Ende.

Der Sommer von 1881 hat wieder seine Stagione. Aber zwei neue italienische Opern, der Mephistopheles von Boito und Simon Boc-

canegra von Verdi werden doch erst in der regelrechten deutschen Spielzeit von 1882 gegeben. Boito wird als Schänder von Goethes Faust und in Wirklichkeit doch ein wenig als übel bekannter Wagnerianer nicht schlecht verschimpft; um so günstiger klingen die Zeugnisse für Verdis frühe und noch recht eigentlich italienische Oper, aber die schönsten kritischen Lobsprüche tun nur wenig zum Erfolg. Sonst wird, mit mehr Achtung als Liebe, Alfonso und Estrella von Schubert zum ersten Male angehört. 1883 sind aufzuzählen: eine Oper des Pianisten Leschetizky, eine von Bachrich, Gounods Tribut von Zamora und das Schöne Mädchen von Perth, eine vom Erfolg der Carmen herangetragene Jugendoper von Bizet. Und dann, im Herbst — der Tristan. Es sind zwanzig Jahre, seit sich Wagner um die Aufführung bemüht hat; aber erst sein Tod gibt dem Werk seinen Weg für Wien. Wo ist Ander, wo die Dustmann? Schon ist der junge Winkelmann Tristan, die Materna Isolde, Scaria der Marke, Rosa Papier die Brangäne: neue Sänger, ja ein neues Ensemble, das

noch im gleichen Jahr durch Theodor Reichmann mit bestimmt wird, den Heldenbariton neben dem heldischen Tenor des Braunschweigers Hermann Winkelmann, der als Bayreuther Parsifal von 1882 seine Weihe empfangen hat. Fortan und für lange Jahre erwächst aus den feindlichen Anhängern des einen und des anderen der Hermann-Bund wider die Theodor-Bündler und die Ligen kämpfen heftiglich mit Applaus und Zischen. Reichmann ist der dämonische Sänger für den Vampyr und den Tempelritter Marschners, die jetzt wieder auferstehen, der Vampyr übrigens der Wiener Hofoper noch neu. 1884 kann man die längst verklungene Heimliche Ehe von Cimarosa hören und die Stagione des Jahres bringt die Gioconda von Ponchielli, deren großer Erfolg aber erst 1885, bei der deutschen Aufführung, durch die Lucca entschieden wird. Im gleichen Jahr das neue dramatische Mißgeschick Rubinsteins mit einem endlosen Nero, den Hanslick als Ausstattungsoper zu besehen rät, während Hugo Wolf, damals Kritiker am Salonblatt, in seiner nicht sehr höflichen Art

behauptet, an der Langeweile dieser Musik hätte der ewige Jude sterben können. Zum 4. Oktober, dem Namenstag des Kaisers, der wie der 19. November, der Namenstag der Kaiserin, nun auch gern die alljährlichen Feste des Spielplans bereiten hilft, darf die Alceste von Gluck wieder über die Bühne gleiten, Anton Dvořak findet Gehör („Der Bauer ein Schelm"), wenn auch „nationale" Kundgebungen das verhüten oder doch stören möchten. Die Ballette Wiener Walzer und Exzelsior ziehen ein und Yelva von Scribe mit der Musik von Reissiger wird unter den gesprochenen Dramen des Jahres aufgezählt. Aber der Erfolg des Trompeters in der gleichen Spielzeit, zu Beginn des Jahres 1886 ist niederschmetternd. Man deutet ihn, versteht sich, als Reaktion gegen Wagner, vielleicht nicht einmal mit Unrecht. Viel Freude bereitet anderen oder doch besser besonnenen Zuhörern die neue Oper von Goldmark, Merlin, nach der Dichtung von Siegfried Lipiner, dem später viel bewunderten Freund und philosophischen Mentor Gustav Mahlers. Man ist nur erstaunt, den Komponisten die Wege

der Königin von Saba verlassen zu sehen. Danach zieht 1887 Massenet in die Hofoper ein; aber nicht mit Manon, sondern mit der später komponierten großen Oper Der Cid. Es gibt einen Achtungserfolg; hätte nur, meint Hanslick, etwas mehr Achtung und etwas mehr Erfolg dabei sein können . . . Mit der größten Spannung hat man den Othello von Verdi erwartet, der 1888 gegeben wird. (Jahn dirigiert, Winkelmann ist Othello, Reichmann Jago, Antonie Schläger die Desdemona): die erstaunliche Kraft einer neuen Wandlung, das hohe Alter des Meisters, der laute Erfolg des Werkes in Italien, es klingt wie Sage. Die Zeit für dieses Kunstwerk war damals nicht gekommen und ist heute noch nicht da.

Die kaiserlichen Namenstage des Jahres bringen Stradella und den Wildschütz, beide von Jahn dirigiert, dem die Geister der Spieloper so gut gehorchen. Für den Wildschütz ist eine neue Baronin da, Marie Renard, eigentlich Pölzl und aus der Steiermark gebürtig, der Opernliebling der Wiener, wenn es je einen gegeben hat. Eine angenehme

Sängerin und eine wahrhaft liebliche, im Besten österreichische Natur: das ist ihr Zauber. (Als Rose Friquet im Glöckchen des Eremiten spricht sie: »Ich bin hübsch? Das hat mir noch keiner gesagt.« Ein freundliches Summen zieht durch das Haus; Wien ist in Marie Renard verliebt.) Noch ein neuer Freund ist da und belebt den braven Lortzing, Fritz Schrödter. In dieser kleinen Renaissance der komischen Oper versucht der Direktor eine geschickte und ein wenig mehr als geschickte Bearbeitung der fragmentarischen Drei Pintos von Weber: der Bearbeiter heißt Gustav Mahler und ist Direktor der Pester Oper. Beatrice und Benedikt, die opéra comique eines Berlioz, und der kostbare morgenländische Barbier von Peter Cornelius schließen sich an; ja sogar der alte Schenk und sein Dorfbarbier wird wieder aufgenommen. Abseits steht der Vasall von Szigeth von dem eklektischen Istrianer Smareglia. Sonst: die Heilige Elisabeth von Liszt, das Oratorium als Oper, hier wohl eine Verbeugung vor der Kaiserin (seit deren Tod das Werk fast alljährlich am Elisabeth-Tag

gegeben wird), das Ballett Sonne und Erde und dann Manon, die vielumschwärmte, vielbeweinte, ach so süßliche Manon! Aber Manon von Massenet und nicht die so feine, noch so wenig raffinierte von Puccini. Seit dem November 1890 beglückt diese Manon alle Goldschnitt-Liebenden; und gar die Renard, gar Van Dyck! Massenet ist anwesend und nicht minder begeistert als das Publikum. Die gleiche Besetzung trägt, zwei Jahre später, den Erfolg des Werther, den Massenet in Wien zuerst und früher als in seinem Paris aufführen läßt; sein deutscher Text zeigt als eine der ersten Proben von der unscheinbaren und doch so schwierigen, soviel Geschmack erfordernden Kunst der Opernübersetzung, die Max Kalbeck seither übte.

Ein anderes Zeichen: die Cavalleria, im März 1891 unter Jahn mit der Schläger als Santuzza, mit Müller als Turiddu, der Kaulich als Lucia, mit Ellen Forster als Lola und Neidl als Alfio gegeben. Es wird die Bestätigung des Welterfolges, das Intermezzo muß, wie überall, wiederholt werden, in der Raserei des

Publikums gehen die neuen Opern der nächsten Zeit, geht (bis auf den Werther) selbst die Sensation des Ritter Pasman von Johann Strauß so gut wie verloren. Schon nach einem Jahr muß eine zweite Oper von Mascagni folgen, Freund Fritz; die Enttäuschung ist allen Bemühungen zum Trotz unverkennbar. Dem dritten Werk, der rührsamen Elsässer Dorfgeschichte von den Rantzau, geht es 1893 wiederum besser; die Sänger Ritter und Reichenberg helfen zum Erfolg. In der Musik- und Theaterausstellung von 1892 hat Mascagni selbst den amico Fritz einer italienischen Gesellschaft dirigiert. Aber es ist an der Hofoper keine von den späteren Opern des dunkeläugigen Damenlieblings jener Zeit jemals gespielt worden.

Die Musik- und Theaterausstellung bietet mit ihren vielen Anregungen aus allerhand Ländern, in die der Schatten des Stephansturmes nicht mehr fallen kann, manches, was bleibt. Leider bleibt der Verismo, das wilde Operngefolge der Cavalleria, deren Santuzza dort übrigens von der Bellincioni ganz un-

vergeßlich gestaltet wird. Auch die Pagliacci von Leoncavallo nehmen bald ihren Weg vom Theater der Ausstellung in die Hofoper. Aber reicher sind die Gaben der Prager tschechischen Gäste, die die Verkaufte Braut von Smetana mit Hesch als Heiratsvermittler Kezal, den herrlichen Dalibor und eine Oper von Dvořak bringen. Jahn, abgebraucht, kränklich, verschlossen, eigenwillig, wehrt sich gegen Smetana und gibt, erst 1894, nicht die Verkaufte Braut, sondern den Kuß. Der Bajazzo hat schon 1893 den Erfolg der Cavalleria, aber auch ihr Schicksal für den Komponisten erreicht; eine glänzende Besetzung fördert das Werk . . . ach, wie oft hat sie seither gewechselt! Damals ist Paula Mark die Nedda (seine beste Nedda, sagt der Komponist), van Dyck Canio, Ritter Tonio, Dippel Beppo und Neidl Silvio, ist Hans Richter der Dirigent. Alle vier Neuheiten des Jahres 1893 sind italienische Opern; ein italienisches Gastspiel mit dem berühmten Maurel bietet den bewundernswerten Falstaff von Verdi. Der Verismo tobt nun auch mit deutscher Me-

thodik: Rose von Pontevedra von Förster; Mara von Hummel; selbst Massenet schließt sich mit dem Mädchen von Navarra an. Heubergers wohlgebildete Mirjam, die Maler-Oper Cornelius Schutt von Smareglia sind kein Gegengewicht. Welche Lösung, welche Freude muß da das Geschenk der Zeit, die Märchenoper sein! Hänsel und Gretel von Humperdinck geht im Dezember 1894 über die Hofbühne, das Paar Renard—Hänsel und Mark—Gretel führt in eine andere Welt, nach Manon und der Cavalleria wird es der dritte, ganz große Erfolg des Direktors Jahn. Und doch ist er schon fast ein Direktor wider Willen. Es liegt in seinem mißtrauischen Zaudern, daß er, auf Smetana zurückkommend, das Geheimnis und erst Ende 1896 die Verkaufte Braut aufführt, die, mit der Mark als Marie, mit Schrödter und Hesch sogleich ungemein gefällt; Hesch hat den Übergang von dem Theater seiner Heimat an die Hofoper mit dem größten Glück gewagt. Demselben Jahr 1896 dankt man noch zwei durchaus lebendige Opern, den Evangelimann von Kienzl, in dem

neben van Dyck die Altistin Edith Walker gefeiert wird, und das liebenswürdige Heimchen von Goldmark, darin der Reiz der Renard (als Dot) mit dem Heimchen der unvergessenen Ellen Forster wetteifert. Die Schubert-Feier von 1897 wird mit den beiden Singspielen Der häusliche Krieg und Der vierjährige Posten (in der Bearbeitung von Robert Hirschfeld) bestritten. In dieser Saison von 1896 auf 1897 regt sich, fast wie in alten Zeiten und gleichsam entgegen der Müdigkeit unseres Hoftheaters, ein neuer Ehrgeiz im Theater an der Wien: Ialiener mit der Bellincioni geben Mascagnis Zanetto, deutsche Opern folgen und im Mai 1897 erregt das Melodram Die Königskinder von Rosmer-Humperdinck schon dadurch Aufsehen, daß Rudolf Christians und die Hohenfels die Hauptrollen spielen. Unmittelbar nach dieser Premiere ereignet sich etwas Unscheinbares an der Hofoper. Ein neuer Kapellmeister ist angekündigt; er dirigiert den Lohengrin. Es wird die Sensation der toten Hofopernspielzeit. Der Kapellmeister heißt Gustav Mahler.

Er ist erst siebenunddreißig Jahre alt, Österreicher obendrein und sogar jüdischer Abkunft; nur eben von schon gefürchteter Leidenschaft für die Kunst, von höchster Glut, durch alle Flammen gepeinigt, gereinigt. Sein verhetztes verzehrendes Leben hat ihn über alle Schmach der kleinen und mittleren Theater und zweimal, in Pest und in Hamburg, vor einen neuen Aufbau zertrümmerter Stätten geführt; ein unbekannter, ein verhöhnter Komponist, ringt er zugleich mit den Zeitgenossen und mit der Pflicht des Tag-für-Tages. Niemand hat sie gewissenhafter erfüllt.

„Er ging feinfühlig in die Traumweise des Vorspiels ein; nur auf dem Höhepunkt der Komposition, da, wo die Blechinstrumente mit aller Macht einfallen, faßte er mit einer raschen, energischen Wendung das ganze Orchester. Die Wirkung war zauberhaft . . . Er zeigte eine Gegenwart für alles. Er stand in lebendigen Beziehungen zum Orchester, zum Chor, zum Einzelnen; niemand vermißte sein Zeichen."

Das sind ein paar Worte von Ludwig Speidel über diesen ersten Lohengrin. Die Oper ist erobert, Jahn darf jetzt ruhig sein Alter pflegen, Mahler wird schon im Oktober Direktor. Es beginnt abermals eine Zeit der rasenden Arbeit, nichts Neues für ihn, ein Neues, Unbequemes, Unerhörtes für das müde Haus, für ein so gern amüsiertes Publikum. Eine Diktatur des Echten und Gültigen hebt an: keine Claque, notgedrungene Pünktlichkeit, weil sonst die Türen zum Zuschauerraum gesperrt bleiben, Zwang, genau nach der Partitur zu singen und sinngemäß zu spielen, keine Striche bei Wagner. An Opern die Zauberflöte, Lortzing, der wundervolle Dalibor von Smetana in einer klugen Einrichtung, ja Rettung für die Bühne; dämonisch wirkend, der Eugen Onegin von Tschaikowsky; in zartester, bester Arbeit die reizende Djamileh von Bizet; neue Belebungen und wohl gleichsam Erweckungen aus der älteren Zeit: Weiße Dame, Freischütz, Apotheker von Haydn, Opernprobe von Lortzing. Es sind die gröbsten Umrisse der ersten zwei Jahre. Schon damals, zu einer Zeit, da niemand an eine ver-

geistigte Kunst der Bühne dachte, im Freischütz statt des Kasperltheaters der Wolfsschlucht gespenstige Beleuchtungen, in der Götterdämmerung, deren Nornenszene endlich gegeben werden kann, statt der Praterbelustigung des Schiffstau-Schleuderns ein bloß andeutendes „Seilwerfen ohne Seil". Dem schönen Ensemble der Winkelmann, Reichmann, Reichenberg, Schrödter, Hesch, Grengg, Renard und Mark werden in diesen und den nächsten Jahren eingefügt: die Mildenburg, Marie Gutheil, Selma Kurz, Hermine Kittel, Berta Foerster-Lauterer, Schmedes, Slezak, Frauscher, Demuth, Weidemann, Mayr, der bescheiden-tüchtige, zu bald verstorbene Moser, die Altistin Petru, dann Frau Weidt, Fräulein Forst. Es sind nur die Frühesten, Besten; Mahler hat auch späterhin eine glückliche Hand: nur keine leichte, er rüttelt die Künstler auf, schult sie rücksichtslos, treibt sie an wie ein Dämon, treibt sie oft zur Verzweiflung, aber er treibt sie auch weit über sich selbst hinaus. Nicht alle wollen, nicht alle vertragen das und besonders Lieblinge oder eigenwillige Naturen verlassen das

Haus, so die Renard, Van Dyk und Naval, der lyrische Tenor, so selbst eine Edith Walker. Aber ideale Instrumente dieses hoffmannesken Theaterdirektors sind die leidenschaftlich kunstergebenen, begnadeten und dennoch lernenden Menschen wie Schmedes, wie die Mildenburg, die Gutheil oder die getreuen, geduldigen, zuletzt durch ungeahntes Wachstum belohnten Schüler wie Weidemann, Maikl, Moser, die Kittel, späterhin die Foerstel und die ausgezeichnete Frau Cahier. Jünger, Adept seiner Art und Auffassung wird der junge Dirigent Bruno Walter, der so gewissenhafte und seither so wichtige Franz Schalk betritt das Haus, Brecher und Loewe sind für kürzere Zeit Kapellmeister, ein hochbegabter Italiener, Spetrino, übernimmt die in Wien seit jeher sondergestellten Opern seiner Landsleute. Neue Werke: Siegfried Wagners Bärenhäuter, ein größter Erfolg, Donna Diana von Reznicek, die Kriegsgefangene von Goldmark, Jolanthe und Pique Dame von Tschaikowsky, von einer dunklen Dämonie, die Mahler aufspürt und in nie erreichter Intensität jeden fast körperlich

fühlen läßt; Es war einmal von Zemlinsky, Bundschuh von Reiter, Lobetanz von Thuille, Hoffmanns Erzählungen, eine Tat gegen den Aberglauben der Theater, der die Oper des Ringtheaterbrandes scheut, von größter Kostbarkeit der Arbeit (die noch auf der Hauptprobe von den Geigern sechs Wiederholungen des Walzeranfangs fordert); Feuersnot (1902), eine sagenhaft schöne Erneuerung der Lustigen Weiber mit der Gutheil als Frau Fluth, Figaro, zweimal in kurzer Frist durchgearbeitet und so gewonnen und wieder gewonnen, Così fan tutte, als erstes Werk auf der Drehbühne inszeniert, Rienzi, Meistersinger, Maskenball (unter Walter), Ernani, Aida mit den neuen Dekorationen von Lefler, Zaide, nach Mozart von Robert Hirschfeld bearbeitet, die Hugenotten. . . Das sind nur die Namen, aber nicht einmal alle. Und alles dies ist neu, äußerlich und innerlich erneuert, zur Vollkommenheit des Musikers erhoben, szenisch aufs Sorgfältigste geordnet. Aber abends ist, nach fleißigsten Proben, alle Arbeit verwischt, alles wird durch die Magie des Willens und der

Persönlichkeit gleichsam improvisiert und dem Schaffen des Komponisten hellseherisch nachgestaltet. Das ist Gustav Mahlers erstes Jahrfünft, seine unverbrauchteste, ungestörteste Arbeitszeit, das Werk eines Mannes, dessengleichen die Hofoper noch nicht gesehen hat und wohl auch nicht wiedersehen wird.

Dieses Werk schaute nachmals Mahler selbst, der sich gern Rechenschaft gab, in drei Epochen: in der Zeit der erreichten Vollkommenheit, die sich ihm in diesen ersten fünf Jahren gab; dann auf einer höheren Stufe, die zu einer der Wirklichkeit der Theaterwelt schon abgewandten Idealität der Kunstübung aufwärts führt; und, unvollendet, ungetan, auf einer imaginären Ebene des Traums und der Ahnungen. Was einem Mahler nach diesen fünf Jahren zu schenken blieb, war ein Schaffen über die Realität des alltäglich spielenden Theaters hinaus; Licht, Farbe, Bild mußten ihm helfen, daß er eine neue Bühne finde, baue, gestalte. Der Meister dazu war Alfred Roller, ernst, unerbittlich, sein Handwerk heiligend, dem großen Wecker und Erleuchter Mahler willig ergeben.

Roller kam aus dem Kreis der jungen Sezession, der Künstler um Klimt, mit aller Leidenschaft dieser Gemeinde und mit dem Eifer der lang Gehemmten. Aber als auch diese Zeit erfüllt war, als Mahler, abbrechend und unvollendet ging, gehen wollte, gehen mußte, blieb ihm, freilich weit jenseits der Wiener Oper, die Sehnsucht nach höchster, freiester szenischer Entfaltung. Ich habe es selbst von ihm gehört, in einer stillen Döblinger Nachtstunde: „Alles, was ich zeigen konnte, war nur ein Vorspiel; das Eigentliche sollte erst kommen."

Die zweite und für die wirkliche Welt also letzte Zeit Gustav Mahlers, abermals ein Jahrfünft, beginnt in der Werkvereinigung mit Alfred Roller, wie sie zuerst, zum zwanzigsten Todestag Richard Wagners (Februar 1903), der neue Tristan zeigt. Zehn Tage vor dieser Aufführung ist, zum ersten Male, die Neunte Symphonie von Bruckner gespielt worden; einen Tag nach dem Tristan stirbt in verdämmernder Geistesnacht Hugo Wolf. Zweier Toter unsinnlich-übersinnlichste Welt — und hier, im neuen Tristan, alles Farbe und Klang,

alles Drama, alles „Gesamtkunstwerk“ in einem schönsten Sinn. Kein Nachahmen einer Realität des Zufalls und der flüchtigen Erscheinung mehr, sondern Erfassen der Idee durch eine dem Operntheater bishin noch fremde, erst erwachende Kunst. Dieses wilde Rot und Gelb der Segel und der Zelte, dann, im zweiten Aufzug, das geheimnisvolle Blaulila der Nacht und das kalte Licht des Tages, in Tristans Heimat die heilende Kraft einer Höhenhelligkeit; dazu die unvergessene Leidenschaft des von Mahler aufgepeitschten Orchesters und das Erlebnis der Mildenburg als Isolde, auch sie wie Schmedes-Tristan unter Mahlers persönlichster Einwirkung: das ist noch viel mehr gewesen, als heute der erhaltene Rahmen alles dessen ahnen läßt. Und für damals war es auch der höhengewisse Beginn eines Fluges.

Vereint mit solcher Loslösung die eifrigste Arbeit im Spiel und im Spielplan: die schöne, reichbelebte Louise von Charpentier (März 1903), eine von allen guten Geistern der Musik getragene, in Wort und Sinn aufs glücklichste erneute Euryanthe und Hugo Wolfs so edel-

lyrischer Corregidor; die Boheme von Puccini, die mit ihrem süßen kleinen Tränentüchlein jene an der Oper zuerst gespielte Murger-Veroperung eines Leoncavallo seither vollkommen verwischt hat; der Falstaff des verjüngtesten Meisters Verdi in einer sprühenden Aufführung; das Ballett Der faule Hans von Nedbal, die reizende Komödie des Waffenschmieds mit der Gutheil. Dann, im Oktober 1904, ein zweites von den ganz kostbaren Geschenken: der Fidelio. Er beginnt mit der Ouvertüre in E, vereinigt die Idylle des Anfangs in einem besonderen Bild, weckt mit dem rasch und bei geschlossenem Vorhang gespielten Marsch die tragischen Akzente und läßt plötzlich den starren, hoffnungberaubenden Gefängnishof sehen, in den nur einige Baumzweige reichen, nur der Schatten des vorübergehenden Postens fällt. Leiseste Abtönung des Gefangenenchores. Nach der Kerkerszene ohne Pause die dritte Leonorenouvertüre, an dieser Stelle von erschütternder Wirkung, gespielt, daß man sie heute noch hört; und wiederum sogleich in den Jubel des letzten Bildes überleitend, das

alle Befreiung in Licht und Weite auch szenisch erschöpft.

Zu Beginn des neuen Jahres 1905 dann das Rheingold als erstes Stück der nach neuer Erkenntnis nunmehr zu gewinnenden Tetralogie. Erst nach zwei Jahren folgt, und schon in den Stürmen des Abschieds, die Walküre mit den Bildern der ganz anders, gleichsam erst sinngemäß aufgestellten Hütte Hundings, der erhabenen Felsenwildnis der Todesverkündigung (einer idealen Dolomitenlandschaft) und mit dem Brünhildenfelsen über jeder Nähe des etwa noch Menschlichen. Wenn im ersten Akt das Tor, jetzt links in der Ecke (und nicht wie sonst im Hintergrund) plötzlich aufgeht, so fällt das Mondlicht den Geschwistern, die sich rechts aufhalten, ins Gesicht und sie erkennen einander. Im Dunkel leuchtet unauffällig das Schwert auf. Die Walkürenalpe hat keinen Fleck von ebenem Boden: was auf die Bühne kommt, kann sich nicht bewegen, muß starr in der urweltstarren Landschaft stehen. Frickas Widdergespann bleibt weg; die reitenden Walküren sind durch gespenstische Wolken

angedeutet; und der Kampf Siegmund-Hunding-Wotan ist nur in Schattenzügen sichtbar. Orchester und Gesang des ersten Aktes von wunderbarster Klarheit und Sorgfalt; die acht Walküren im dritten aufs Vollkommenste zusammensingend; richtiges, ruhiges Zeitmaß des Feuerzaubers.

Im Frühjahr 1905 die Rose vom Liebesgarten von Pfitzner, gegen alle Widerstände, und auch Widerstände des Orchesters, ertrotzt, auf einer bildhaft schönen Bühne mit aller zartesten Rücksicht für den anwesenden Komponisten szenisch und musikalisch bis zur Vollendung erprobt und seither, zu Mahlers Zeit, ein sicherlich publikumfernes Werk, dreißigmal gegeben. „In ihm war Liebe", sagt Pfitzner von Mahler; er hat solche Genialität der Arbeit in dem Betrieb von heute gar nicht mehr geglaubt. Er sagt es von einem Direktor, der eben damals selber Werk um Werk vollendet, weniges aufgeführt und noch weniger verstanden sieht... Festspiele zu dem Grazer Tonkünstlerfest von 1905: Feuersnot, der Faule Hans, Rose vom Liebesgarten, Heilige Elisabeth. Die Fremden

sind entzückt; die Einheimischen nörgeln und raunzen. (Wo ist in dieser Geschichte der Wiener Oper der gleiche Satz nur schon geschrieben worden?) Im Herbst die Neugierigen Frauen von Wolf-Ferrari, ein angenehm venezianisches Maskenspiel. Das Jahr 1906, ein Mozartjahr, soll durch einen erneuten Zyklus gefeiert werden. Er beginnt schon Ende 1905. Così fan tutte, szenisch belassen, mit dem Ensemble Gutheil - Kurz - Hilgermann - Slezak - Demuth - Hesch; Mahler am Cembalo, wie fortan bei allen Mozartaufführungen. Aber so innig verschwebt man jetzt in diese Musik, als hätte man sie nie zuvor, nie seither schöner und reiner gehört. Es war der göttliche Mozart, den Mahler gab; der lösende, heitere, ganz und gar verklärte, über alle irdische Schönheit hinaus, die erreicht und überwunden sein mußte; und dann wieder der tragische Mozart, dieser vielleicht fast noch ergreifender, wie in dem Ernst und in der höllischen Ironie des Don Giovanni. Der ist, im Dezember, die nächste Oper im Zyklus. Auf der Bühne bilden die „Türme“ einen festen Rahmen; vereinfachte,

stilisierte Bühneneinfassung. Die Prospekte dunkelblauer Nachthimmel, gestirnt, Zypressen (aus Samt geschnitten, nicht gemalt); zur Champagnerarie ein Barockschloß mit farbenreichem Garten; Kirchhof mit malerischen Gräbern; Aufbahrungsgemach zur Briefarie; zweites Finale: Saal in grellem Rot, Barockschmuck, Don Giovanni in weißem Brokat. Eine ungeheure, wilde Lebendigkeit allein schon der Zeitmasse, vom rasenden Presto der Ouvertüre bis zu der unheimlichen Steigerung des Schlusses; jedoch ohne das Sextett, in dem sich die Tugend zu Tisch setzt. Donna Anna die Mildenburg, ganz und gar im Sinn der Novelle Hoffmanns, dem Don Giovanni fast bedenkenlos erlegen und nur noch mehr ergeben; Donna Elvira die Gutheil, sanft, aber Dame, zuletzt schicksalhaft als erste dem Gespenst begegnend, mit einem entsetzlichen Schrei von außen her über die ganze Bühne...

Die Entführung, im Zeichen verordneter Sparsamkeit, aber verschwenderisch in der Musik. Figaros Hochzeit, in einer neuen Übersetzung von Kalbeck (wie auch der Don Gio-

vanni), die auf Mahlers Weisung Worte der Komödie, so die ganze Gerichtsszene, rezitativisch hinzukomponiert, in den Text der Oper mitaufnimmt. Herrliche Gartenbilder aus der Zeit; sicherste Vollendung des Stils im Orchester und auf der Bühne, in dreißig Proben erfaßt und festgehalten. Die Zauberflöte, mit den alten Dekorationen, Mahlers auch inzwischen kaum je „abgegebene" Lieblingsoper. Mitten während des Zyklus der Lohengrin. In der Spielzeit von 1906 auf 1907, der letzten unter Mahler, die seit sechzehn Jahren nicht gespielte Widerspenstige von Goetz, mit Weidemann und Frau Gutheil, ohne die philiströse Familienbehaglichkeit der letzten Szene, die dann später, nach Mahler, „restituiert" werden muß; die Stumme von Portici unter Walter, mit Grete Wiesenthal als Fenella; Othello unter Zemlinsky, der spät genug an die Oper verpflichtet wird, aber nicht lange bleibt; und, vielleicht der hellste Schein des Abschieds, die Iphigenie in Aulis von Gluck, „völlig wie antike Basreliefen" vorüberziehend, von aller inszenierten Wirklichkeit gelöst und gegen

einen Vorhang gespielt, der sich nur am Schluß teilt und den Hafen der Abreise freigibt: musikalisch vielleicht das Größte, was Mahler gegeben hat und in unserer Erinnerung unvergänglich. So war Gluck, so bleibt Mozart. Aber ach, was bleibt uns nicht so wie er es gezeigt hat? Bleibt Schatten jetzt und Idol, nie mehr erreicht, niemals wieder erreichbar!

Und dennoch Abschied? Es gibt eben ein zweites Wien; neben dem sorglich gewonnenen, festgehaltenen, zu höchster Begeisterung und Treue hingerissenen das unterirdische, das mit dem „goldenen Herzen“, dem Gmüat und der Hetz. Und dieses beginnt eine Revolte des Alltags und der Niedertracht. Unzufriedene Persönchen im Theater und draußen gekränkte Eitelkeiten, verschmähte oder „nicht mehr mitkönnende“ Gefolgsleute, „gute Gesellschaft“, Schilda: alles das greift jahrzehntelang gehegte Traditionen der bösen Instinkte und einer traurigen Lokalgeschichte auf. Denn dieses Wien hat seine Besten immer in die Verbitterung, wenn nicht zu Schlimmerem gejagt. Und solchen Gesinnungen gegenüber denkt

Mahler nur noch an seine erträumte Aufgabe, an seine Feste, geht in seinem Werk für die Bühne auf und kennt keine Jours, keine Feuilletons, kennt außerhalb der Oper nur noch seine Symphonien und Lieder. Er ist, ein Theaterdirektor, der Welt abhanden gekommen. Später noch hat man dem Toten von Amerika her nachgesagt: „perhaps, if he had gone to afternoon teas, he ... would be alive to-day ..."

Genug, seit dem Beginn des Jahres 1907 ist es ein täglicher Angriff der „Gegner", mit den elendesten Waffen geführt. Mahler sieht, daß für seine Feste nichts mehr zu retten ist, Ekel faßt ihn, plötzlich schleudert er, die Bitten einer Adresse des geistigen Wien nicht mehr achtend, im Sommer die Bürde von sich. Zehn Jahre sind um. Er dirigiert einzelne Werke noch im Spätherbst, nimmt langen, aber leisen Abschied — nie steht damals der Name des Dirigenten auf dem Zettel — und ist eines Dezembertags, von einigen Hundert der Seinen geleitet, die es dennoch erfahren haben und ihn noch im Bahnhof empfangen, ist geschieden, geflohen, nach Amerika abgereist, verschwunden. Sein

letztes Schreiben an die Mitglieder der Oper stehe hier, ein Dokument:

„An die geehrten Mitglieder der Hofoper! Die Stunde ist gekommen, die unserer gemeinsamen Tätigkeit eine Grenze setzt. Ich scheide von der Werkstatt, die mir lieb geworden, und sage Ihnen hiermit Lebewohl.

Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes, wie es dem Menschen bestimmt ist.

Es ist nicht meine Sache, ein Urteil darüber abzugeben, was mein Wirken denjenigen geworden ist, denen es gewidmet war. Doch darf ich in diesem Augenblick von mir sagen: ich habe es redlich gemeint, mein Ziel hoch gesteckt. Nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. Dem Widerstand der Materie, der Tücke des Objektes ist niemand so überantwortet, wie der ausübende Künstler. Aber immer habe ich mein Ganzes daran gesetzt, meine Person der Sache, meine Neigungen der Pflicht untergeordnet. Ich habe mich nicht geschont und durfte daher auch von den anderen die Anspannung aller Kräfte fordern.

Im Gedränge des Kampfes, in der Hitze des Augenblicks blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart. Aber war ein Werk gelungen, eine Aufgabe gelöst, so vergaßen wir alle Not und Mühe, fühlten uns alle reichlich belohnt — auch ohne äußere Zeichen des Erfolges. Wir alle sind weiter gekommen und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten.

Haben Sie nun herzlichen Dank, die mich in meiner schwierigen, oft nicht dankbaren Aufgabe gefördert, die mitgeholfen, mitgestritten haben. Nehmen Sie meine aufrichtigen Wünsche für Ihren ferneren Lebensweg und für das Gedeihen des Hofoperntheaters, dessen Schicksale ich auch weiterhin mit regster Anteilnahme begleiten werde. Gustav Mahler."

Größe und Verfall: Die Direktionszeit Weingartners

Mit Mahlers Scheiden hat für die Oper eine Mißwende angehoben. Ihre schlimmsten Zeichen sind entfernt; doch sind manche Neigungen nicht leicht auszurotten.

Mit den größten Hoffnungen begrüßt, auch von Mahlers Freunden begrüßt, die diesem endlich Ruhe zum Schaffen wünschten, war Felix von Weingartner zum Direktor der Hofoper ernannt worden. Er hätte Zeit gehabt. Aber er beginnt, mit dem neuen Jahre 1908, sogleich „anders" zu sein und es anders zu machen. Die — seither längst wieder behobene — Zerstörung des Fidelio ist seine erste Tat. Die „Oper aller Opern" wird, angeblich nach Beethovens Absichten, „restituiert", das heißt veropert, verlangweiligt, all des Außerordentlichen der Gestaltung und Inszenierung Mahlers beraubt. Am Anfang die Zweite Leonoren-Ouvertüre, eine bloße Studie zu der großen Dritten; diese, wie die Ouvertüre in E, gestrichen, aus dem guten Zusammenhang bei Mahler gerissen, die szenische Fassung aufgelöst, das letzte schöne Bild in einen gleichgültigen Gefängnishof verlegt, Partien zwecklos umbesetzt, das Ganze wie als Demonstration und Entdeckung präsentiert und jedenfalls demgemäß von dem Klüngel der Feinde Mahlers, einer Organisation aller schlechten Wiener

Instinkte, mit der Zufriedenheit nicht mehr gestörten Behagens aufgenommen. Minder programmatisch geschieht die Befreiung des Don Giovanni von der Dekoration Rollers, die, ohne jeden Ersatz, auf einmal, wie gelegentlich verschwindet. Skandal bei einer (nach der Versicherung des Direktors) „sinngemäß" gestrichene Walküre. Spielopern. Ballett. Die Erfolge: Butterfly, das Wintermärchen von Goldmark und die Rote Gred des vielverheißenden Dichters und Komponisten Julius Bittner, sie gehören, zudem von anderen Dirigenten geleitet, noch in die Zeit Gustav Mahlers; nur das Tiefland hat Weingartner angenommen. Siegfried wird, im Herbst 1909, neu inszeniert, noch von Roller, aber schon ist ein neuer Oberregisseur da, Wilhelm von Wymetal, Fachmann, fleißig, höfisch, elegant, um getreueste Wirklichkeit besorgt, um „Leben auf der Bühne" bemüht, und solcher Art die gesamte Bühnenleitung allmählich übernehmend. Roller geht dann bald und wird für kurze Zeit durch den Maler Goltz ersetzt. Als neuer Dirigent ist Hugo Reichenberger verpflichtet, die Damen

Francillo und Marcel treten auf, Miller und der ausgezeichnete Charakteristiker Hofbauer werden gewonnen, aber der Tod nimmt Hesch, Moser, Demuth. Neue Werke im Jahre 1909: der Vagabund von Leroux, die zögernd und anscheinend wider Willen gegebene Elektra, Versiegelt von Blech, das Ballett Schwanensee von Tschaikowsky; neu aufgenommen die Serva Padrona von Pergolesi und ein Operchen „Die wüste Insel“ mit Musik von Haydn. Erinnerung an den Barbier von Bagdad, vielleicht die reinste und beste Tat des Direktors und Dirigenten Weingartner. Das folgende Kalenderjahr bringt den Musikfilm der Tosca, den Götz von Berlichingen, ein Alterswerk von Goldmark, von Mahler seinerzeit zurückgehalten, und den Musikanten von Bittner, abermals Bruno Walter, diesem treuen Zeugen der Mahlerzeit anvertraut. Eine unglückselige Erneuerung der Meistersinger, szenisch sehr echt und kostümgerecht, überlebendig und in Bild und Ton ohne Ausdruck; Eva (und Tosca): Fräulein Marcel. Eine italienische Stagione mit vier Opern; die Elektra, von Richard

Strauß dirigiert und seither wie im Taumel aufgenommen. Spielzeit von 1910 auf 11, die letzte dieses Direktors: Susannens Geheimnis von Wolf Ferrari, dazu der Schneemann, die Pantomime des elfjährigen Erich Wolfgang Korngold, von Zemlinsky instrumentiert, erste öffentliche Ankündigung einer außerordentlichen Begabung. Dann, während Pfitzners Armer Heinrich abgesetzt oder vielmehr nicht weiter angesetzt wird, der Zigeunerbaron, den Neigungen des Direktors zur Spieloper entsprechend. Und da sich zuletzt das Ende dieser Direktion ergibt, ganz und gar nicht von irgendeiner Einsicht in ihr künstlerisches Mißverständnis herbeigeführt, sondern so zufällig wie nur irgend etwas in dieser Hoftheatersphäre, zum Abschied noch der Benvenuto Cellini von Berlioz, ein spätes, vereinsamtes und dennoch ein Ereignis. Weingartner kehrt von einer Kunstreise zurück, führt die Oper auf, läßt sich zujubeln und scheidet, zu Beginn des Jahres 1911, von der Wiener Oper. Das Abgleiten dieses Lebens und dieser Begabung bleibt ein Problem. Aber das Theater Gustav

Mahlers ist seines außerordentlichen Wesens beraubt, ist nicht erneuert und vielfach zerstört, ist ohne Führung, arm an Werken und Persönlichkeiten dem Tag, dem Betrieb überantwortet. Tag und Betrieb sind das Ziel der nächsten, bösen Jahre, der Aera Gregor.

Der Unternehmer Hans Gregor

Die Direktoren Jahn, Mahler, Weingartner sind Dirigenten gewesen; so ist es an der Zeit, daß ein Hofoperntheater nun wieder einmal von einem Fachmann des Theatergeschäftes geleitet werde. Nullae societatis in aeternum coitio; aber der Vertrag mit Gregor wird halb und halb für die Ewigkeit abgeschlossen und kann erst nach Jahren, schwer genug, gelöst werden. Hans Gregor, der Leiter der Berliner Komischen Oper und von dorther berühmt als Regisseur — alle fernen Regisseure werden berühmt — Gregor beginnt nach der genialischen Übung der letzten Monate und Jahre nun wieder sachlich, nüchtern, preußisch-streng, disziplinièrt. In die ersten Anfänge seines Abwartens fällt die schöne Aufführung des Rosen-

kavaliers mit der Gutheil als Rofrano, mit der Kurz und mit Mayr als Ochs von Lerchenau. Hofmannsthal hat eine schlechte, Strauß keine gute Presse; aber die Oper wird Zugstück. Wir sind im April 1911. Um diese Zeit kommt Mahler todkrank aus Amerika über Paris nach Wien. Das Gewissen dieser Stadt erwacht. Er stirbt und wird, auch ohne die offiziellen Persönlichkeiten, als ein Großer begraben. Schalk und Gregor wollen an diesem Begräbnistag, da Wien den Atem anhält, die Hofoper feiern lassen, aber die Intendanz ignoriert den Vorschlag. Kein Zeichen der Ehre, des Gedenkens, der Sühne ist damals für Gustav Mahler gegeben und aufgerichtet worden: außer in der Erinnerung und in den Herzen.

Zwei Tage nach der Bestattung der Pelleas von Debussy, von Walter geleitet, mit der Gutheil als Melisande, in dem Rahmen der Maler Lefler und Urban; von Gregors Inszenierungen die reinste. Er erneuert, darum noch heute jedes Dankes gewiß, die Inszenierungen Mahlers im Figaro, im Fidelio, in der Iphigenie; später auch im Don Giovanni. Wohl ist es nicht mehr

dasselbe, denn Mahlers Kunsterfahrung, sein Nach- und Neuschaffen, das Genie seiner Persönlichkeit ist verloren; aber wenigstens sind die Linien gerettet und der Opernbesucher von heute hat einen Abglanz der Feste, einen Halt für seine Phantasie und an guten Abenden noch mehr. Die Neuheiten der ersten Zeit: Bergsee von Bittner, Aphrodite von Oberleithner mit der Jeritza, die Verschenkte Frau von d'Albert mit der Gutheil, Banadietrich von Siegfried Wagner mit dem Teufel Hofbauers. Aber schon kommen, rasch und deutlich, auch die Mängel und Schäden Gregors hervor. Er verwendet seine Regiebegabung an den Gaukler von Massenet und, ein Jahr später, im Herbst 1912, nach vierzig Proben, an eine neu inszenierte Boheme. Hier wird bereits nach dem Takt der Musik gemalt: Karrikatur der Opernregie. Und Gregor verwendet sie an nichts anderes. Der Oberregisseur von Wymetal bleibt in seinem Sinn ungemein tätig; doch er verfeinert sich zusehends. Dabei hat er nicht einmal Raum für seine Arbeit: fünf Proben erhält die Pariser Fassung des Tannhäuser. Über neue

Werke entscheidet der Text und Gregors Text-
regie; daher Oberst Chabert von Waltershausen,
daher manches andere der späteren Jahre. Text-
regie, nicht Musikregie und jedenfalls Regie
als Selbstzweck ist die Losung des immer noch
„berühmten Regisseurs". Vollkommene Unter-
ordnung des Dirigenten unter diese Regie oder
doch „Disziplin" wird gefordert und durchge-
setzt; die Musik bleibt sozusagen, und es wird
so gesagt, ein notwendiges Übel in dieser Opern-
gestaltung. Bei solcher Eigenwilligkeit und
Widermusikalität des Direktors scheidet Bruno
Walter; Schalk verliert jede Lust, der neue,
sehr begabte Kapellmeister Fitelberg, ein Pole,
gerät an ihm wesensfremde Aufgaben wie den
Heiling, der Italiener Guarnieri, der Dirigent
jener Boheme, ein ernstester Künstler, brennt
zuletzt durch. Regie, Inszenierung und Spiel
sinken immer mehr in Routine, entfernen sich
vom Wesen der Werke und von ihrem Aus-
druck, Aufgaben sind unbequem, Anstrengungen
überflüssig; denn, bei blühendsten Starerfolgen,
geht das Geschäft wie noch nie. Und man gibt
in einem Jahre 40 mal den Gaukler, 8 mal Mo-

zart, 1mal Weber und 120 Ballette. Reprisen des Heimchens, des Fallstaff, später des Werther, ganz zuletzt, vor dem Krieg, des Corregidors sind das Äußerste an Mühe, das man noch wagt. Die Ariadne von Strauß wird in der ersten Fassung, in der Verbindung mit der gesprochenen Komödie, als unmöglich erachtet. Franz Schreker ist mit seinen Premieren nach Frankfurt verwiesen (späterhin schließt sich ihm Bittner in die Verbannung an) und statt des Fernen Klangs gibt die Oper ein vertracktes Bild seines zweiten Werkes Das Spielwerk und die Prinzessin (1913). Ein Jahr darauf, im Frühjahr 1914, wird Notre Dame von Franz Schmidt aufgeführt, der jahrelang Orchestercellist der Oper gewesen war und nun mit seiner großen unverbildeten Musikbegabung über seinen Text hinauswächst; selten noch hat das Orchester so reich geklungen. Die letzte Spielzeit vor dem Krieg hat eigentlich nur zwei Begebenheiten: das Mädchen aus dem goldenen Westen von Puccini, nach einem Halbhundert Proben, seit dem Oktober 1913 in dem einen Theaterjahr 29mal gegeben,

und den Parsifal, der nach der Schutzfrist im Januar 1914 aufgeführt werden darf, allerdings nach einer erheblich geringeren Anzahl von Proben, mit den Bayreuthern Bahr-Mildenburg und Mayr. Da ist die letzte Hauptprobe zugleich erste Probe mit vollständiger Dekoration und die Verwandlung zum Gralstempel wird dabei zum erstenmal geprobt und — versagt in dieser Probe! Dennoch, die Bilder Rollers sind von hoher Schönheit, die Führung der Musik ist Schalk anvertraut und bei ihm am besten aufgehoben; auch der neue Kapellmeister Reichwein bekommt zu tun. Unter den Vielen, die kommen, gehen und bleiben, fallen Einige auf und gelten als guter, wertvoller Besitz, so Duhan und die sieghafte Erscheinung der Marie Jeritza. Caruso ist in diesen Jahren wiederholt Gast der Oper, um seiner Gesangskunst willen fanatisch bewundert, aber nicht minder groß als Schauspieler. Baklanoff, der wunderbare russische Bariton, ein Schauspielschüler Stanislawskis, dient der Wiener Oper sogar ganz regelrecht, ein ernster, vorzüglicher Künstler von höchsten Gaben, ein herrlicher

Musiker, dabei von dämonischer Kraft der Gestaltung und des Erlebnisses. Seine Landsleute vom Russischen Ballett bringen das reinste Entzücken an Farbe und Linie und Klang, bringen auch die Musik von Strawinsky zu dem Tanzpoem „Petruschka". Eine unbekannte, fremde, weite, ach so weite Welt tut sich auf, Orient und Okzident scheinen dem Genießenden, dem Lernenden selbst bei uns, geschweige denn in Paris, nicht mehr zu trennen. Da geschieht der Krieg.

In seinem ersten Schrecken bleibt die Oper bis zum 14. Oktober 1914 geschlossen. Seither spielt sie viermal die Woche zu halben Preisen bis zum Februar 1915; von da an öfter und minder ermäßigt; erst seit dem neuen Jahre 1916 wieder täglich und so teuer wie vor dem Krieg, bald übrigens noch teurer. Man verzichtet auf die lebenden „feindlichen Ausländer" und selbst Puccini bleibt verbannt; nicht aber auf Thomas und Massenet, und zum besonderen Glück auch nicht auf Verdi. Das Ensemble verliert die Mildenburg, die in Salzburg Krankenschwester wird (und wohl auch dem Regime Gregor

entflieht), verliert Josef Schwarz und Hofbauer, gewinnt den Bassisten Zec, den Kapellmeister Tittel, die kapriziöse, leider sehr früh abberufene Sängerin Heßl, den Tenor Környey, Frau Dahmen, besonders aber die reizende Lotte Lehmann, einen neuen Liebling der schwärmenden Opernbesucher; Slezak, lange an Amerika verloren, kommt zurück und es wird weiter geopert, weiterhin Geld gewonnen und dafür den Verlierern und den Gewinnern des Krieges gehuldigt. Die Ergebnisse sind im Verhältnis zu der Zeit, zu der Gelegenheit des nicht mehr täglichen Spiels, zu den Mitteln gering: Kain und Abel von Weingartner (1914), dann, jetzt endlich, der Arme Heinrich von Pfitzner (Frühjahr 1915), aber ohne den Komponisten von einer unvermindert selbstherrlichen Regie einstudiert und nach zwei Aufführungen preisgegeben; die Mona Lisa von Schillings (Herbst 1915); im Frühjahr 1916 die beiden so erstaunlichen Opern von Korngold, Violanta, durch eine glänzende Gestaltung der Jeritza auch zu einem Triumph des Spiels und des Gesanges erhoben, und der Ring des Poly-

krates; eine Aufführung der Alceste von Gluck in einer Bearbeitung Franz Schalks und, im Herbst des gleichen Jahres, die neue Ariadne in einer schon vielfach nachgespielten Bearbeitung für das Wiener Operntheater. Die Wiener Oper dankt dem Komponisten durch eine Aufführung von zartestem Klang, durch das liebliche Können der Lotte Lehmann, die den Komponisten gibt und durch manches andere. Immer tiefer prägt sich Richard Straußens Meisterschaft dem Publikum ein, man sieht ihn in der Wiener Oper heimisch, wünscht ihn irgendwie zu besitzen, er erscheint als Gast, leitet im Sommer 1918 eine Strauß-Woche mit der Elektra, dem Rosenkavalier und der Ariadne, im Herbst kommt sogar die Salome hinzu, nachdem die Hofzensurbedenken beschwichtigt sind, ein Virtuosenstück des Orchesters unter Schalk, eine Leistung der Jeritza, ein Erlebnis, wenn Frau Gutheil alternierend die Salome spielt und singt, wie sie ja auch die Elektra zuletzt doch erkämpft hat (während Klytämnestra leider nicht mehr der Mildenburg gehört). Und sonst: eine erste Huldigung wenigstens

der Oper an Mahler, des Meisters Achte Symphonie mit Chören, zweimal im Hause, einst in seinem Hause, gespielt, die Florentinische Tragödie von Zemlinsky, zu wenig erkannt, und die bürgerlichen Neuheiten von Brandts-Buys (Schneider von Schönau) und Zajicek-Blankenau (Ferdinand und Luise); Manon neu inszeniert, mit der Lotte Lehmann, Versuche mit den diesmal nicht sehr Lustigen Weibern und mit einer abermals umgearbeiteten Euryanthe .... Irgend etwas Beiläufiges, irgendein Nebeneinander von klugem und von nur noch gefälligem Getriebe, reiche Mittel, gute Geschäfte und gar kein Halt: das ist die Zeit eines Gregor. Ihr beredtester Ausdruck ist der Scheinglanz im Krieg. Als man wieder an Frieden denkt, zu spät für die, die daran denken konnten, faßt der letzte Intendant, Leopold Andrian, den Entschluß einer Künstlerdirektion für die Hofoper: Richard Strauß soll mit Franz Schalk zusammen das Theater leiten.

Nicht mehr Hofoper ...

Schon war es schwer, die Ungeistigkeit der letzten Jahre zu überwinden. Aber es gelang,

eine Art revolutionärer Energie griff auch nach den Hoftheatern, die Republik sicherte ihnen weiteres Bestehen zu und empfahl sie der Sorge einer arg überlasteten, doch von ihren besten Köpfen verwalteten Staatskanzlei. In der Burg schritt Heine mit Bahr und Robert Michel bewußt in die neue Zeit. Der Beweglichkeit und der ungebrochenen Frische des Direktors Schalk blieb nichts übrig, als mühselig aus den Schlagern eines verwelkten Repertoires wieder Aufführungen zu veranstalten, wie sie ein der Kunst, dem Erlebnis geweihtes Theater sonst, in besseren Jahren versucht und geboten hatte. Es war eine harte Zeit. Nichts zu essen, Krieg unter den Kriegverschonten, Feindseligkeit der früheren und der neuen Staatsbürger gegen Wien, Grippe, Mangel an Kohle, neue und erneuerte Unmöglichkeit weiter zu spielen, Zentren politischer Erregung in Bayern und Ungarn, Kerkergrenzen dicht um die Hauptstadt des zerstobenen Reichs, Plänewühlerei eines jeden Geistes und Geistchens: alledem zum Trotz hielt Schalk als Direktor aus, bewahrte das beste Gut der

alten Oper, rief wiederum Roller und gab eine endlich zensurbefreite Salome und den Palestrina, seither eines der Feste dieses Theaters; und Pfitzner wurde anders empfangen als beim Armen Heinrich. Richard Strauß kam erst nach diesem schlimmsten Jahr an sein Amt. Eine nicht geringe Schar von Aufgescheuchten hatte die übliche „wienerische Hetz“ gegen ihn versucht, erfolglos, und auch verschiedene Phantasien einer privaten Intendanz von eines Finanz-„Konsortiums“ Gnaden waren in ihr Nichts zerfallen. Seither sind Strauß und Schalk gemeinsam Direktoren, der weltbekannte Komponist, der sich an der Vollkommenheit der Mittel in diesem versunkenen Wien erquickt, und der bewährte Diener eines noch immer herrlichen Instituts, innerlich schon längst sein Herr . . .

Vollkommenheit der Mittel: wo ist heute noch ein gleich schönes und klangvolles Haus, wo das unfehlbar berückende Orchester von der Geige eines Rosé bis zum Paukenwirbel von Hans Schnellar? Ich danke Stieglers Horn und der Klarinette von Behrends, dem nirgends

erreichbaren Streicherklang, den Soli der Ruzitska, Buxbaum, Stix, ihnen allen, deren Gesamtheit schöner ist als Namen. Wo ist sonst die gediegene Bühnengestaltung eines Alfred Roller, die gepflegte Regie der Wymetal und Breuer, die Arbeit auf der Szene (Bennier), der Beleuchtungszauber (Beck), wo noch sonst das geschulte Personal der Werkstätten, wo die geschmackvollen und tüchtigen Arbeiter? Der Chor unter Luze kann Unerhörtes erreichen, fast wie das Orchester, und eine Schar von jungen Kapellmeistern unter der Studienleitung des Meisters Foll sorgt für die Arbeit der Sänger. Und diese selbst? Noch sind Schmedes, Mayr, Slezak, Maikl, Duhan, Piccaver, Ziegler, Weil, Stehmann, Manowarda, die Gutheil, eine Kurz, Jeritza, Kittel, Weidt, Kiurina, Paalen da, aus jüngster Zeit, einer andern Generation angehörend, Oestvig, Fischer - Niemann, Schubert, Zeć, Betetto, Norbert und die jeden Abend singenden Herren Gallos und Madin, dann Jerger, Schipper, Hofer, Elisabeth Schumann, Félicie Mihacsek, Rajdl, Bauer-Pilecka, Schöne, Born, Lorentz-

Höllischer, Anday und manche andere, Namen und nicht nur Namen, die ich aber nannte, wie sie mir einfielen — wohin käme man mit Ordnung oder gar mit Würdigungen Einzelner? Es sind Dirigenten da, wie der ungestüm junge Alwin, der solid bedächtige Reichenberger, Tittel, für das Ballett Lehnert und Klein. Von diesem Ballett und seiner Lieblichkeit, Kunst und Grazie spreche ich nur mit Worten eines kurzen Lobes, seiner überkommenen Art wohl fremd, aber nie vergessend, daß aus ihm dennoch Grete Wiesenthal kam. Eine Fülle von Kraft und Möglichkeit liegt in diesem allen beschlossen und sie geht oft und oft wunderschön auf. Ja, in der Welt, dahin zu reisen heute verwehrt ist, gibt es vielleicht manchenorts größere Pracht und Macht. Aber wer einmal der Wiener Oper verfallen ist, sehnt sich aus aller Üppigkeit wieder nach ihr zurück.

Er denkt der Loggia mit den bunten Romantikerbildern Schwinds, denkt an die festlich erleuchteten Räume der Redouten-Abende, an die weite, tiefe Bühne, an die

Wanderung durch Schnürboden und Keller, an die Katakomben unter dem Hause hin, in denen sich selbst die erfahrenen Arbeiter verirren. Er erinnert sich an die Fülle der Magazine und Werkstätten und sieht sich dann wieder in den schmalen Gängen zu Proben- und Direktionszimmern. Ein solches für die Regie ist angefüllt mit genau bezeichneten Auszügen, der Oberregisseur spricht wenig von seiner Kunst, mehr von der Arbeit als solcher, Arbeit bei Tag und Nacht, und seiner immerwährenden Sehnsucht von der Bühne in das Leben, in die Natur zurück. Breuer, der andere Regisseur, jener Bayreuther „Mime", ist ein Schüler unserer unvergeßlichen Anna Bahr-Mildenburg, mit deren so mannigfachen Gaben die Wiener Oper seit Mahler nichts zu beginnen wußte. Ein paar Türen weiter und das Reich der Direktion beginnt mit dem Zimmer der allzeit liebenswürdigen Damen Sgalitzer und Ranninger, führt zum Rat Lion, dem Herrscher des Spielplans und der Urlaube und mündet schließlich bei Franz Schalk, dem unermüdlichen, in den spärlichen Pausen

sarkastisch witzigen Kritiker, mündet in der unerschütterten Ruhe Richard Straußens, dessen Meisterlichkeit alle Wirrungen eines Opernalltags löst, so dicht sie ihn umschlingen. Die Zweieinigkeit Strauß-Schalk hat sich wohl bewährt. Willig beugt man sich einem schöpferischen Genius und dankt der treuen Sorge des anderen Mannes, der seit vielen Jahren mit seinem Hause verwuchs.

Aber das schönste Bild in der Erinnerung des Enthusiasten ist der Abend, wenn gute Sterne leuchten, wenn das Haus erglänzt, geschmückte Damen aus fernen Ländern ihre Kleider und Steine ins Licht rücken, die ewige Vierte Galerie in Seligkeit versinkt, die Clique und Claque eines Lieblings zum Kampf wider einen anderen Liebling bereit ist, und eine minder leicht zufriedene Schar von Saaldienern und Garderobiers bedächtig Kritik übt.

Das Publikum ... Ist es auch nur beiläufig die alte Hörerschaft dieses Hauses? Fehlen nicht die Komtessen, die bei Manon heimlich schluchzten, und den Tenor oder einen anderen meinten, die Würdenträger von Staat und

Hof, die „Gesellschaft“ der feinen oder doch wenigstens reichen Leute, durch Ränge, Gitter, Brüstungen von jenen Begeisterten geschieden, die bloß begeistert waren bald von der Kunst, bald von einem Kapellmeister, bald von einem Freibillett? Aber dafür sind die Gewinner eines verlorenen Krieges und des schlimmen Friedens da, gierig nach dem vornehmen Haus wie nach anderen Gaben des Reichtums und lüstern, die Geschichte mit diesem Lohengrin einmal anzuhören. Es kommen Fremde, Diplomaten, Verbannte, Händler, schon überwächst ihre Sprache das geliebte Deutsch, und in der Tat — wer kann von den Heimischen noch die geforderten und von Monat zu Monat heimlich-unheimlich erhöhten Preise bezahlen? Jeder Abend ist ausverkauft und trägt Millionen, freilich in Papier, aber die Sänger nehmen es und bekunden Anhänglichkeit an ihre Jugend, Vergangenheit, Zucht, an den Glanz und Ruhm; vorausgesetzt, daß ihnen genug Zeit im Jahr frei bleibt, als Gäste anderer Länder richtiges Geld zu verdienen. Avers und Revers dieser gleißenden Münze: wohl

ist das Glück dieser herrlichen Oper gewahrt, ja gesteigert, aber es ist Glück im Betrieb, es können nur ganz „sichere“ Abende gewagt, nur ganz gute Geschäfte „gemacht“ werden; für Versuche bleibt kein Raum und das Ensemble ist nichts als eine Gelegenheit für die Mitglieder, hin und wieder zusammenzutreffen. Fast genial sind die Urlaube derart berechnet, daß immer Stern um Sternchen am Himmel steht; sonst müssen Gäste her, immer neue Gäste, Probenarbeit vergeht, sie einzuüben und anzugleichen, Erziehung des Einzelnen wie ihrer aller ist nicht möglich, es hat niemand Zeit, jeder Sänger-Besuch, sei es auch ein Mitglied, sinnt nur auf Erleichterung und Vorteil für das nächste Gastspiel . . . Kein Vorwurf trifft einen Einzelnen und auch das Theater des republikanischen Kapitalismus hat keine Schuld, die Zeit und nur die Zeit kann hier heilen. Aber es muß doch auch ausgesprochen sein, was ist, nicht nur Glanz und Glorie, sondern auch der tiefe Schatten. Wird eine ruhige Arbeit fast unmöglich — was soll man dazu sagen, wenn sich das ge-

samte Orchester für einen Monat der Spielzeit wegverpflichten läßt, niemand fragt und nicht einmal Widerspruch erfährt? — so haben auch nur bewährte, brauchen wir doch das Wort, nur rentable Opern Aussicht, gespielt oder doch erhalten zu werden: was nicht sogleich „einschlägt", nicht gleich jedesmal ausverkauft ist, verschwindet. Diese Hörerschaft und nichts anderes bestimmt den Spielplan, Neuheiten werden zur lästigen Pflicht und die Starbesetzung eines Zugstücks muß für alles das entschädigen, was wir nicht mehr hören können . . .

Lebende Komponisten der engeren Heimat sehen, wie Bittner, Schreker, Zemlinsky, eine Spielzeit ohne Wiener Aufführung verstreichen; keines ihrer Werke steht heute im Repertoire. Schmidt (Notre-Dame), Weingartner und Kienzl (seit dem Kuhreigen) sind ein wenig besser dran; selbst E. W. Korngold leidet an Besetzungskonjunkturen. Nicht minder übrigens Meister Strauß selbst, dessen Werke, in Wien wohl am schönsten verkörpert und am besten musiziert, jedesmal zu Jubel hinreißen; doch

was vermag selbst eine Frau ohne Schatten gegen ihren Tenor? Wie ergeht es da erst dem unglückseligen Stimmenkomplex, den Pfitzners Palestrina nebenbei ergibt. Ein wenig Tiefland und die lebenden deutschen Tonsetzer sind genannt. Der Rest ist sehr viel Wagner, Verdi, Puccini, sehr wenig Weber, kein Gluck und erfreulich viel Mozart. Franzosen, Russen, Italiener und andere sind undeutlich vertreten. Das diese Oper nie den Boris Godunow zu geben versucht hat! Von den zwei dramatischen Werken Arnold Schönbergs zu schweigen, die sie fast allein zu geben vermöchte. Altes wird fast so selten belebt wie Neues gewagt. Es ist eben nicht mehr möglich. Es geht nicht.

Es geht heute wirklich nicht, und so notwendig es war, einmal auch zu den Grenzen unseres Opernglücks vorzudringen, so gewiß wird man die leitenden Männer von jeder Schuld freisprechen, ihnen vielmehr für alles noch Festgehaltene und wieder Erreichte herzlich danken müssen. Nur ist dieser Dank nicht genug. Es müßten so großen Künstlern wie Schalk und Strauß die Mittel geboten werden,

nunmehr auch die Oper zu leiten, die sie meinen, nicht die, wie sie einem heute zahlenden Publikum gefällt. Das neue Österreich dürfte in all seinem Elend nicht ein Land sein, das mit übernommenem Kunstgut wuchert und den Genießern und Freunden vor der nächtlichen Bar ein wenig Opernspiel ausschenkt. Man befreie eine sozial wie künstlerisch mitstrebende „Staatstheaterverwaltung“, befreie den ausgezeichneten Präsidenten Vetter von mancher hemmenden Alltagsverantwortung und gebe ihm die Macht, durch seine Erziehungspläne ein neues Publikum zu schaffen. Ein Kunstamt und das Bildungsamt müßten mit den Mitteln des Operntheaters rechnen können und eine weise oder selbst nur kluge Gesetzgebung hätte diese Mittel nicht minder froh zu bewilligen als Beamtengehälter. Damit allein, daß man ein paar Arbeiter- und Mittelstandsvorstellungen spendet, ist viel zu wenig getan. Auch die Hilfe des entzückenden Redoutentheaters ist nur ein Wegweiser und dieser Weg verliert sich, wenn auch dort einzig für hoch Bemittelte bald der Figaro von Mozart,

bald der von Rossini singt; auch wenn es noch so vollendete Vorstellungen ergibt. Der Weg aber ist: mit vorhandenen und zu vermehrenden Kräften einige, etwa drei oder vier Truppen zu schaffen, die im Opernhaus, in der Redoute und abwechselnd in der Vorstadt, ja vielleicht sogar auf dem Land in der Art einer Wanderbühne, einen ausgewählten Spielplan, zu abgestuften Preisen, allen, aber auch allen Hörern bieten müßten. Nur dann könnte wieder ein Zusammenspiel und ein wahres repertorium allen Opernbesitz erhalten; und auch nur dann rechtfertigt sich eigentlich die Unterstützung des Opernspiels durch den Staat: wenn es eben Opernspiel nicht nur für ganz Wenige ist. Welche Bande könnte da die Musik um Arm und Reich, Stadt und Vorstadt, Wien und die Länder schlingen! Und nicht nur die „Volksoper“ hätte in dieser Organisation aufzugehn und bekäme so endlich einen Sinn, sondern es müßte auch jedes Kino weit draußen einmal Operntheater gewesen sein. Daß dergleichen nicht Utopie sein muß, beweist einmal die Kunstpflege radikal-sozialistischer Staats-

formen, dann aber, viel näher und sicherer, die Einrichtung der Wiener Arbeiter-Symphonie-konzerte, die unter Dr. D. J. Bach so viel Erfolg und Segen gebracht hat. Diese Oper für alle hätte ganz gewiß auch Konzertmusik zu pflegen, und das mit dem besten unserer Orchester, schon um das philharmonische Monopol minder fühlbar werden zu lassen. Schwerlich würde sie auf eine Erzieherbegabung verzichten, wie sie Anna Bahr-Mildenburg längst außerhalb Wiens bewährte. Auch die neue Gebärde, der neue Tanz hätte sich zu regen, aus der Überlieferung erwachsen, verschwistert der neuen Malkunst, ähnlich dem Ballett der Russen. Viele Kräfte liegen brach und wieviel wäre gerade bei uns noch möglich! Oder scheint es Zufall, daß die zwei festlichen Zyklen inmitten des Betriebs, die Fünfzigjahr-Feier des „neuen“ Opernhauses im Jahr 1919 und die Opernspiele zum Wiener Musikfest von 1920, daß diese beiden großen Gelegenheiten der letzten Jahre ein Mehr und ein Anderes, Hoffnungneues gaben? Der Festspielgedanke Richard Wagners, 1863 in einer besonderen

Schrift für „Das Wiener Hofoperntheater“ vorgezeichnet und durch ein Jahrzehnt von Mahler leidenschaftlich erkämpft, er wird uns alle vor tödlicher Genügsamkeit schützen. Festspiele aber sind heute nicht etwas, zu dem man in geweihten Zeiten hinpilgert, sondern ein Licht von irgendwo, das in die letzte Hütte ganz sicher dringt. Vielleicht hat auch noch die Prunkoper von einst ihren Sinn; in ihrem lieben Haus einer oft so lieben Vergangenheit werden wir immer und immer zu Hause sein. Aber ein Neues drängt ewige Jugend in neue Fernen. Kunst, wie Menschlichkeit, ist uns mehr, noch viel mehr schuldig. Nur wenn Kunst einem jeden sich schenkt, darf sie glühen und leuchten in der erhabenen Göttlichkeit ihres erdbefreiten Wesens.

INHALT

Vorläufer 7
Höfisches und nicht mehr höfisches Spiel 14
Bis zu Beethovens Ausgang 20
Der Vormärz 26
Bis zum Ausklang des alten Hauses . . . 29
Das neue Haus . . . 34
Die Ära Dingelstedt . 40
Die Jahre Herbecks . 44
Franz Jauner 54
Sechzehn Jahre Wilhelm Jahn 65
Magie des Künstlers: Gustav Mahler . . 81
Größe und Verfall: Die Direktionszeit Weingartners . . . 98
Der Unternehmer Hans Gregor . . . 103
Nicht mehr Hofoper . 112

LITERATUR

Die Werke von Bie („Die Oper"), Weilen, Teuber und Wallaschek („Die Theater Wiens"), Julius Stern („Fünfzig Jahre Hoftheater", Wien 1898), Guglia, Kralik-Schlitter („Wien", 1912), Tietze, „Die Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich", Memoiren Kritisches, die Jahrbücher der Oper, die Statistik der 25 Jahre Hofoper bis 1894 von Weltner-Przistaupinsky-Graf und die Fortsetzung bis 1919, Spechts Buch, „Das Wiener Operntheater von Dingelstedt bis Schalk und Strauß"; die eigenen Bücher über Mahler und seine Zeit und die dort angegebenen Quellen, endlich meine Opern-Festschrift „Das neue Haus" wurden besonders häufig herangezogen.

Bücher von PAUL STEFAN

Umbrien / Ein Wanderbuch / 1907
Gustav Mahlers Erbe / 1908
Gustav Mahler / 1910; 7. Aufl. 1920; englische Ausgabe 1913
Oskar Fried / 1912
Das Grab in Wien I (Chronik 1903—1911) / 1913
Der ungehörte Ruf (Essays) / 1914
Die Feindschaft gegen Wagner / 1918
Das neue Haus (Opern-Festschrift) / 1919
Neue Musik und Wien / 1920
Frau Doktor / 1922
Anna Bahr-Mildenburg („Die Wiedergabe" I, 6) / 1922

Übersetzungen: Tacitus, Germania; Daudet, Tartarin von Tarascon (Insel-Bücherei)

Ausgaben: E.T.A. Hoffmanns Musiker-Schriften; Kleinere Schriften Richard Wagners (Insel-Bücherei); Oskar Kokoschka „Dramen und Bilder" usw.

Vorbereitet: Arnold Schönberg
Mahler für Jedermann („Wiedergabe" II, 5)
Das Grab in Wien II (Chronik 1912—1920)

